ARTA

10

196

PLASTIC

ARTA PLASTICĂ 10 1966

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Anul XIII, Nr. 10/1966

Colegiul redacţional:

CORNELIU BABA, MARCEL CHIRNOAGĂ, BRĂDUŢ COVALIU, MIRCEA DEAC, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, OVIDIU MAITEC, PATRICIU MATEESCU, ANATOL MÂNDRESCU — redactor şef adjunct, MIRCEA POPESCU, ION SĂLIŞTEANU, ION VLASIU — redactor şef

CUPRINS:

Andrei Pănoiu
Portretul votiv din secolul XIX şi evoluţia realismului 4

Prof. Mihai Berza
Manuscrise şi miniaturi moldoveneşti 16

Ovidiu Papadima
Imagini plastice în poezia noastră populară 22

Puncte de vedere

Titus Mocanu
Reflecţii asupra realismului 25

Profiluri de artişti

Acad. prof. G. Oprescu
Ştefan Popescu 28

★

Cu obiectivul fotografic prin ateliere 30

★

Radu Bogdan
Eugen Schileru 32

Expoziţii

N. Argintescu-Amza
Pictură cubană 33
Artă decorativă poloneză 34
Afişul românesc la Bienala de la Varşovia 36
Gh. Iliescu-Călineşti 36
Harry Guttman 37
Eugenia Dumitraşcu 38

Olga Buşneag
Constantin Bulat 38

Jack Brutaru
Gruia Păunescu 39

Dan Mihăilescu
Mattis Ioan 39

Coperta I: Biserica din Căzăneşti, comuna Rîureni, raionul Rîmnicu-Vîlcea: Jupîniţa Elena — frescă (1810); autori: Manole zugravu, Dinu şi Anghel

Coperta IV: MAGDA ARDELEANU: Afiş — monotip şi colaje

Fotografii: FLORIN DRAGU • Diapozitiv în culori: RADU SORIN

Prezentarea artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL • Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI

UN IMPERATIV AL CONTEMPORANEITĂȚII

În teoriile despre locul și funcțiile artei, ultimele decenii au introdus o problematică nouă: integrarea artei în viață. Este o problematică adusă la ordinea zilei de evoluția civilizației contemporane.

Discutăm foarte des, foarte aprins, cîteodată chiar interesant, despre o seamă de fenomene ale plasticii: despre pictură și problemele ei, despre sculptură și grafică, cu problemele lor, discutăm despre stil, originalitate, tradiție, modernitate, realism, umanism, specific național. Și totuși, conceptul de artă integrată, concept prin excelență contemporan, nu constituie un subiect de dezbatere.

Dacă integrarea artei în viață este, în genere, o problemă actuală, în condițiile socialismului ea constituie o necesitate obiectivă. Așa încît a lua în considerare ideea de artă integrată înseamnă a examina un fenomen central, reflectînd o tendință fundamentală a artei socialiste. Înseamnă, de fapt, a pune în lumină importanța artei de for public, relația plasticii cu arhitectura, înseamnă a releva apariția unei noi sinteze a artelor și a unei noi sinteze a formei plastice; a discerne ce e nou în structura generală și în dinamica producției artistice, a sesiza schimbările intervenite în ponderea relativă a diverselor ramuri ale plasticii și în însăși natura, caracteristicile și funcțiile contemporane ale picturii, ale sculpturii, ale artelor decorative. Și, de asemenea, o astfel de dezbatere ar evidenția caracterul efortului artistic necesar epocii noastre, ca și imperativul folosirii raționale a forțelor în raport cu toate aceste coordonate.

Un singur exemplu. La alt nivel decît plastica monumentală, artele decorative și aplicate îndeplinesc o funcție similară ca modalitate de artă integrată.

Numărul crescînd al expozițiilor personale, expoziția de stat a artelor decorative din 1965 și manifestările românești organizate în străinătate sau participările la expozițiile și concursurile internaționale, conturează creația decorativă ca un fenomen al artei contemporane românești.

Menită fie spațiilor deschise, asociată prin urmare programului de arhitectură și urbanism, fie spațiilor închise, interioarelor, plastica decorativă dispune de o arie întinsă. Nu e greu totuși să constatăm că forțele noastre artistice nu sînt angajate, nici pe măsura potențialului și nici a cerințelor inerente dezvoltării societății moderne, într-o producție socială de artă decorativă cu funcție strict estetică sau cu funcție utilitară și estetică. Ce e drept, pe lîngă artiștii specializați, în ultimii ani au început să se preocupe îndeosebi de ceramică și textile cîțiva pictori, sculptori sau graficieni. Se știe însă că remarcabilele obiecte de artă decorativă pe care avem prilejul să le vedem în expoziții sînt unicate costisitoare, în cel mai bun caz, produse de mică serie. Acestea își au rostul lor, dar conjugarea frumosului cu utilul reprezintă o necesitate care depășește sfera artelor decorative. Adevărul este că în timp ce artistul nu se gîndește

CECILIA STORCK: Ceramică

decît la opera unicat, o întreagă lume de obiecte de care ne folosim zilnic sînt adesea lăsate la cheremul prostului gust.

Desigur, indiferența manifestată în domeniul producției industriale sau în artizanat față de exigențele gustului estetic, explică în parte absența legăturii organice între creatorii de util și creatorii de frumos. Nu e însă mai puțin adevărat că proiectarea industrială nu a devenit o componentă a activității artistice, pentru că artele decorative și estetica utilitară sînt încă privite ca genuri minore — așa cum altădată era considerată și pictura o «artă mecanică» sau manuală. Este aici o inerție, o optică eronată, depășită, care oglindește o anumită inadecvare la contemporaneitate. Astăzi, cînd spunem artă decorativă, nu ne gîndim numai la o tapiserie, la o piesă de ceramică sau de sticlărie, ci la un complex de elemente care, în spațiul închis — locuință, școală, uzină, birou, restaurant — și în spațiul deschis — piață de arhitectură, stradă, parc etc. — alcătuiesc înzestrarea estetică a ambianței, a cadrului nostru cotidian, alături și într-o intimă asociere cu arhitectura și bine înțeles cu celelalte forme de plastică.

Există o nevoie absolută de frumos nu mai puțin intensă decît nevoia de util. Și ele se întîlnesc. Cu alte cuvinte, în epoca noastră, frumosul nu poate rămîne apanajul artei, al obiectului de artă autonom. Frumosul trebuie să fie o prezență în viața de fiecare zi — și nu doar o delectare de clipe rare.

Fernand Léger, unul din artiștii care a înțeles foarte bine acest lucru, vorbea insistent și entuziast despre nașterea unui nou tip de artizan. Fiindcă, spunea el, «nu există Frumos catalogat, ierarhizat; este cea mai gravă dintre erorile posibile. Frumosul este peste tot, în ordinea crătiților noastre, pe peretele alb al bucătăriei noastre, poate mai mult decît în salonul în stilul secolului al XVIII-lea sau în muzeele oficiale».

Este aici un adevăr, cel puțin parțial, care cu siguranță invită la meditație.

★

Dezvoltarea impetuoasă și multilaterală a României socialiste, construirea de locuințe, de uzine, de școli și universități, de case de cultură, de cinematografe și teatre, această vastă înnoire a orașelor și satelor noastre poate căpăta un spor de noblețe prin intervenția artistului. Un imens cîmp de activitate a fost deschis creatorilor de frumos. Creșterea nivelului de trai al poporului, creșterea nivelului de cultură, implică o creștere a nivelului de gust. Omul epocii noastre are nevoie de frumos, are dreptul la frumos, și satisfacerea lor constituie o datorie a artistului.

Încurajarea artelor decorative de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, de Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic va creea condițiile favorabile dezvoltării acestui domeniu în direcția unei producții largi, a închegării unei colaborări strînse cu sectoarele industriale. Fără îndoială, Expoziția bienală a artelor decorative din anul 1967 va stimula procesul de orientare a acestei importante ramuri de creație artistică în sensul cerut de nevoile societății noastre.

ANATOL MÂNDRESCU

PORTRETUL VOTIV DIN SECOLUL XIX ȘI EVOLUȚIA REALISMULUI

În arta românească veche, cu deosebire în pictura murală, tabloul votiv a ocupat un loc de prestigiu. Sînt bine cunoscute imaginile care îl reprezintă pe Ștefan cel Mare cu familia sa (la Pătrăuți, la Voroneț, la Dobrovăț etc.), pe Neagoe Basarab și Despina Milița (la Curtea de Argeș), pe logofătul Tăutu (la Bălinești) sau pe frații Buzești (la Căluiu) — ca să ne rezumăm doar la cîteva exemple.

Evident, prin însăși natura lui, tabloul votiv a implicat întotdeauna o notă de realism, mai timid sau mai ferm exprimată. Dar, dincolo de numeroasele referiri la realitate — privind costumul, expresia, rangul în societate etc. — nu se poate vorbi despre conturarea unei viziuni realiste în tabloul votiv decît destul de tîrziu, către sfîrșitul epocii feudale. Ca expresie a unui nou gust, reflectînd noile tendințe în dezvoltarea societății românești, încă de la sfîrșitul secolului al XVII-lea se deslușesc în tablourile votive semnele unei apropieri imediate de realitate, atît prin modul de reprezentare, cît și prin lărgirea cadrului social. Apariția portretelor de meșteri (la Bordești, la Filipeștii de Pădure, la Hurez) sau inovațiile din tablourile votive realizate de Pîrvu Mutu, de Constantin și de alți zugravi formați în vestita școală de la Hurez, vădesc cristalizarea unei atitudini noi față de viață, îmbogățirea filonului realist.

În cursul secolului al XVIII-lea, temele laice — fabule, istorioare moralizatoare etc. — se înmulțesc, amplificînd cîmpul orientării spre realism în pictura bisericească. Tabloul votiv, însă, continua să fie elementul principal al acestei tendințe. Examinînd fenomenul în totalitate, așa cum s-a definit în cursul secolului XVIII și începutul secolului XIX, considerînd numeroasele exemplare care ni s-au păstrat — din nefericire nu îndeajuns de studiate și puse în valoare — sîntem îndreptățiți să afirmăm că portretul votiv a fost unul din factorii hotărîtori care au deschis calea picturii laice, realiste, din țările românești. În pictura murală pămînteană s-a închegat și s-a format o artă de esență realistă, arta chemată la viață de vremurile noi. Mîna iscusită a meșterilor români a dat portrete de o mare frumusețe, o frumusețe care avea un suflet, avea puterea autenticității și grația poeziei, avea tot ce a lipsit modei portretistice venite de pe meleaguri străine și implantate aici în primele decenii ale secolului XIX.

Se știe că în portretul de șevalet, care înlocuiește tabloul votiv, s-a impus în cele din urmă un alt gust. Totuși, cursul spre realism al artei portretistice — pe temeiul unei continuări a tradiției — poate fi urmărit, de-a lungul cîtorva decenii, în pictura murală a unor ctitorii sătești. Desigur, se simte și aici, în multe privințe, înrîurirea exercitată de pictura occidentală, dar spiritul acestei arte nu rupe firul tradiției.

O primă concluzie de ordin general se conturează în orice caz. Așa numita stîngăcie a pictorilor medievali, care constituia de fapt expresia unui gust, ne apare, o dată mai mult, ca o prejudecată. Atunci, ca și în trecut, meșterii români și-au dovedit pe deplin capacitatea de a crea o artă « modernă », adecvată noii epoci istorice. Și, spre deosebire de cea importată, această artă era în măsură să perpetueze fiorul sensibilității românești. Împrejurările istorice care și-au spus cuvîntul în evoluția societății românești nu au favorizat însă dezvoltarea tendințelor din pictura autohtonă.

În articolul pe care-l publicăm, arhitectul Andrei Pănoiu aduce interesante informații în legătură cu portretistica murală a unor ctitorii țărănești din Oltenia (secolul XIX). Este un fenomen ce se înscrie în problematica originilor picturii românești moderne, pe care revista « Arta Plastică » și-a propus s-o repună în discuție.

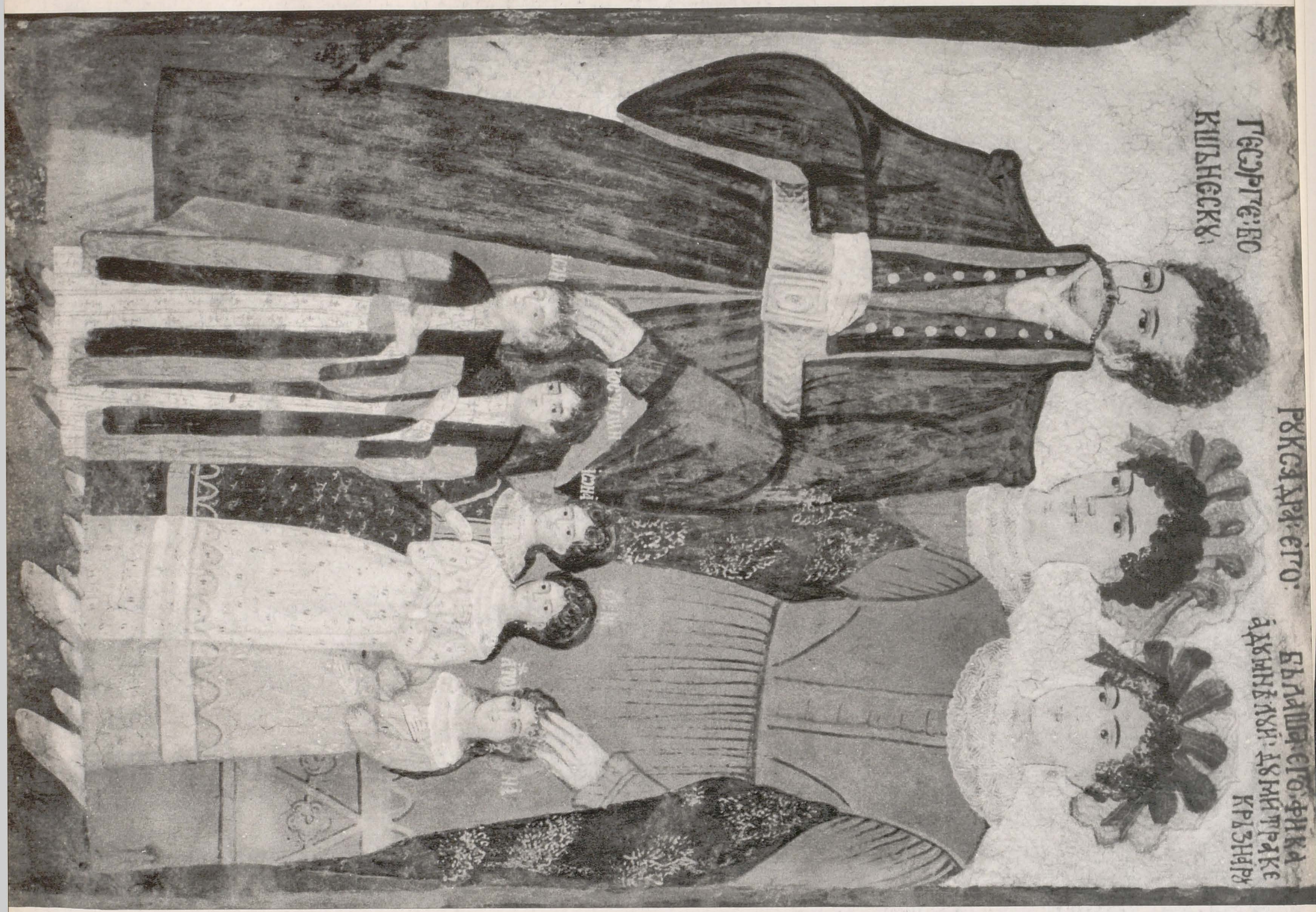
Biserica din Urșani — Vîlcea, raionul Horezu: ctitori din pronaos (peretele de vest — partea dreaptă) — frescă (1805); autori: Dinu zugravu, Preda zugravu, Milcu zugravu și ucenicul Gheorghe

Biserica din Cartiu, raionul Gorj: Diaconul Radu zugravu — autoportret — frescă (1817)
Foto A. Pănoiu

La începutul secolului XIX, tendințele de laicizare — care se manifestaseră în sînul picturii religioase din țările române încă de la sfîrșitul secolului XVII — ajung la maturitate, reușind să institue, dincolo de convenționalismul canoanelor și erminiilor, o viziune realistă tot mai marcată. Tabloul votiv — gen de îndelungată tradiție în ansamblurile iconografice — dobîndește o extensie neobișnuită în trecut, deseori pereții pronaosului fiind pe de-a-ntregul acoperiți cu figurile donatorilor care proveneau acum, în mod frecvent, din rîndurile negustorilor, meseriașilor și țăranilor.

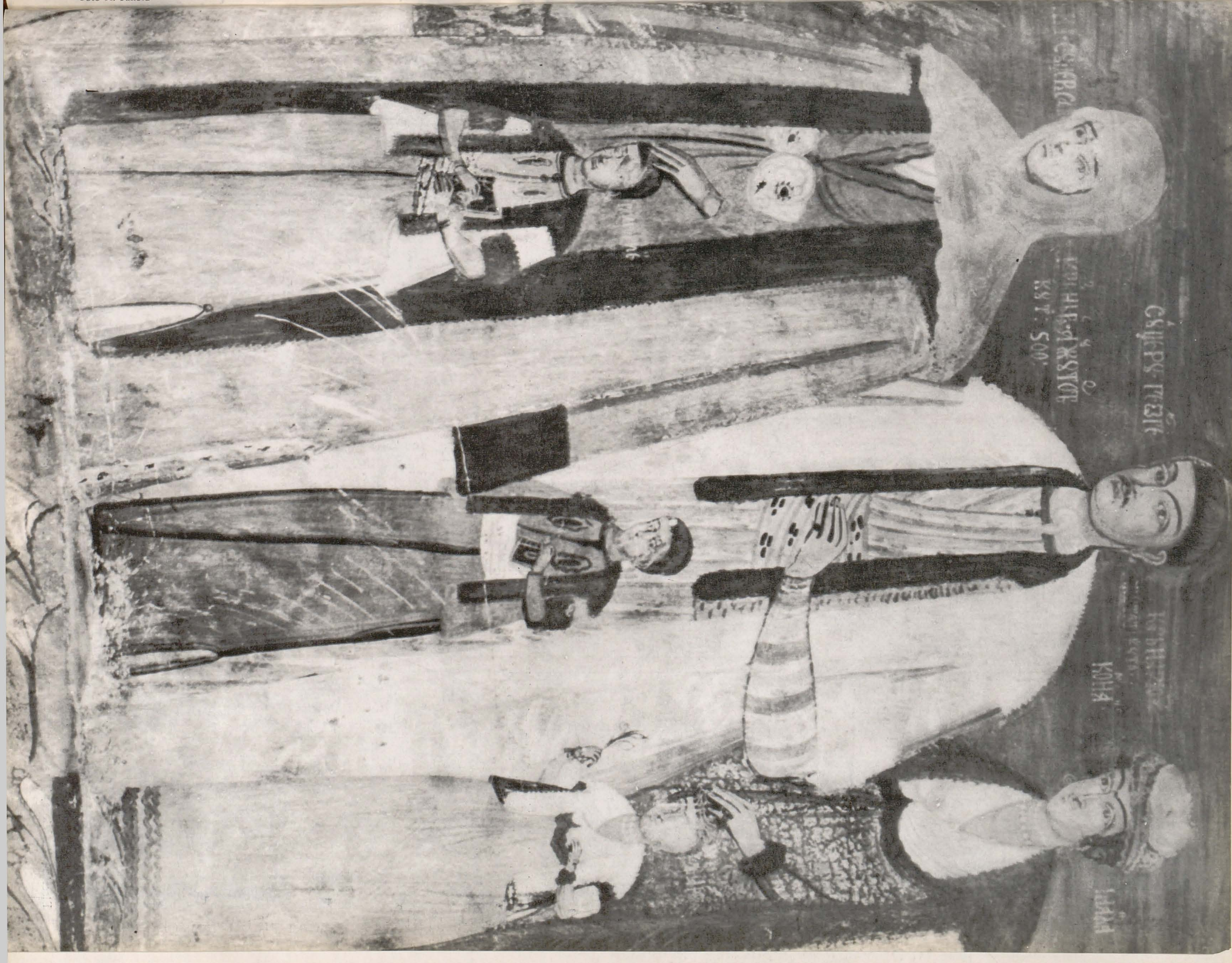
În condițiile epocii, tabloul votiv — odinioară rezervat doar voevozilor și marii nobilimi — devine un mijloc important de afirmare a unor categorii sociale mai largi și, totodată, un domeniu favorabil inovațiilor de expresie artistică. Fenomenele noi din pictura murală, dictate de profundele prefaceri care afectau societatea românească de atunci, îmbracă forme originale, aportul meșterilor de țară fiind, în acest sens, unul dintre cele mai caracteristice. În timp ce în mediul păturilor avute, gustul pentru pictura academistă de șevalet avea directe urmări și asupra picturii religioase, în care modul tradițional de reprezentare ca și tehnica frescei sînt părăsite în favoarea picturii în ulei și a meșteșugului de școală occidentală vehiculat de arta peregrinilor, în arta

Biserica din Pojogi — Vîlcea, raionul Horezu: Elena Borănescu — frescă (1819); autor necunoscut



▼ Biserica Sf. Nicolae din Tg. Jiu: Cocoana Stanca Crăsnăreasa, slugerul Gheorghe Crăsnaru și cocoana Manda — frescă (1813); atribuită Diaconului Mihai zugravu și altor meșteri
Foto A. Pănoiu

▲ Biserica din Tg.-Cărbunești, raionul Gilort: Gheorghe Bugșănescu, Ruxandra și Bălașa — frescă (1831); autori: Matei zugravu și Gheorghe calfă-zugrav
Foto A. Pănoiu



Biserica din Zăvideni — Vîlcea, raionul Drăgăşani: Barbu Caragic-fiul— frescă (1832); autori: Matei zugravu, fiul său Nae şi ucenicul Tudorache
Foto A. Pănoiu

Biserica din Călugăreasa, comuna Negoeşti, raionul Gilort: **Postelnicul Ioan** — frescă (1822); autori: Dobre zugravu, Popa Mihai **zugravu şi** Ioan zugravu. Foto A. Pănoiu

Biserica din Vioreşti, comuna Slătioara, raionul Horezu: friza ctitorilor de pe peretele de sud — frescă (1801); autor necunoscut. Foto A. Pănoiu

meşterilor de ţară prefacerile sociale cu implicaţiile lor artistice nu presupun o abandonare a tradiţiei, ci, dimpotrivă, o îmbogăţire a ei în raport cu exigenţele epocii.

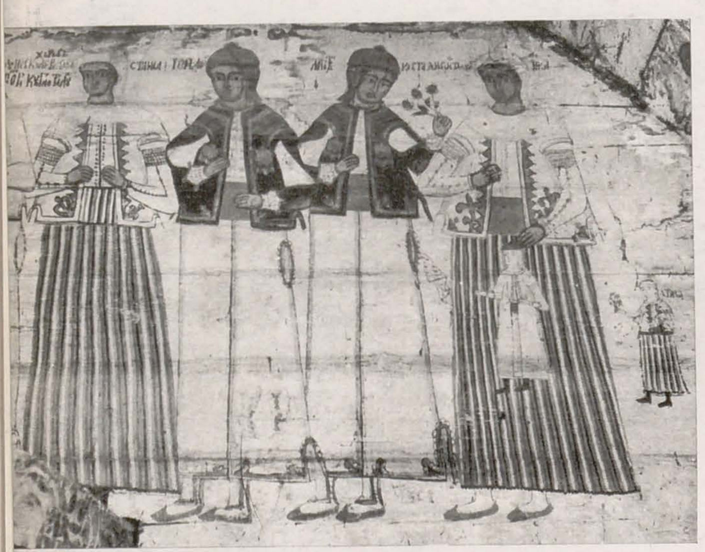
Portretele votive realizate în modestele ctitorii de sat din nordul Olteniei reţin atenţia prin prospeţimea viziunii, prin modul ingenios şi expresiv în care autorii lor au reuşit să contopească elemente ale tradiţiei picturii murale cu elemente de artă populară, implantînd în fondul tradiţional aspecte specifice noilor condiţii de viaţă. Viziunea liniar-decorativă, apropiată de înţelegerea şi gustul mediului ţărănesc, vioiciunea exprimării acordă acestor opere o notă particulară, care, ca fenomen, poate fi comparată cu pictura icoanelor pe sticlă din Transilvania.

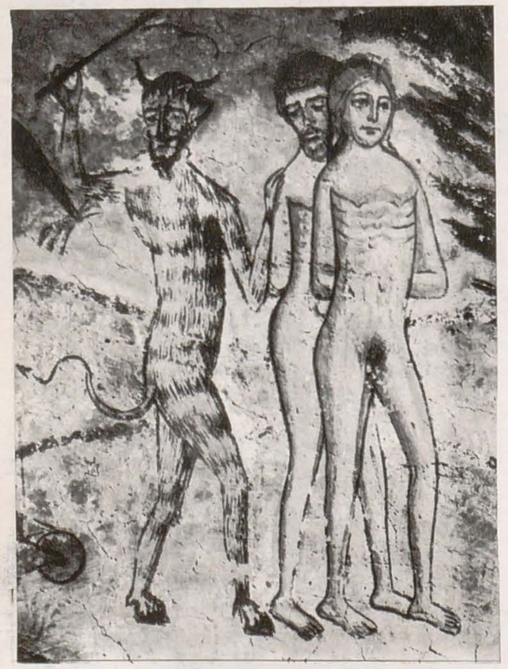
Zugravi ca Milcu, Dinu, Manole, Preda, Anghel, Constandin şi alţii, care lucrau pe la începutul secolului XIX prin satele şi tîrgurile Vîlcii şi Gorjului, continuau tradiţiile şcolii brîncoveneşti de la Hurez şi a numeroaselor centre ce fiinţaseră în Oltenia în secolul XVIII. Multe teme cuprinse în cărţile de largă circulaţie, ca « Fiziologul », « Fabulele esopice », « Alexandria », « Floarea

Biserica din Cîmpofeni, comuna Arcani, raionul Gorj: ctitori din pronaos (peretele de sud) — tempera pe zid (1875); autor necunoscut
Foto A. Pănoiu

Biserica de lemn din Cornetul, comuna Schela, raionul Gorj: « Gloata » lui Dinu Schileru — tempera pe pînză (1856); autor Costache zugravu
Foto A. Pănoiu

Biserica din Căzănești, comuna Rîureni, raionul Rîmnicu-Vîlcea: Iadul — frescă (1810); autori: Manole zugravu, Dinu și Anghel





Biserica de lemn din Lelești, raionul Gorj: Nicolae Săftoiu și Nicolae Roșca cu soțiile Maria și Ilinca — tempera pe lemn (1847); autori: Constandin zugravu și Dumitru zugravu ▶
Foto A. Pănoiu

darurilor », « Erotocritul », se vor reflecta direct în lucrările lor și în ale urmașilor. Astfel apar pe fațadele unor biserici animale — ursul, vulpea, calul, leul, ogarul, iepurele, cocoșul și barza etc. — și alături de ele vînătorul îmbrăcat într-un costum de epocă, peisajele fiind la rîndul lor inspirate după natură, cu copaci, coline și vîlcele, așa cum se pot vedea pe fațadele bisericilor din Urșani, Călinești-Brezoi, Sf. Ion din Olănești sau din Giurcu.

Studiul după natură se resimte însă mai ales în portretul ctitoricesc, atît în redarea costumului cît și în ceea ce privește interpretarea detaliilor anatomice, asemănarea fiind convingătoare. Modul de reprezentare continuă să respecte convenționalismul tradițional, predominînd ansamblurile desenate într-o manieră liniară pe un fond închis. Așa sînt concepute cele mai importante tablouri de ctitori ale vremii păstrate la bisericile din Copăceni (1804), Urșani (1805), Căzănești (1810), Ciocadia (1811), Sf. Nicolae din Tg. Jiu (1813) sau din Cartiu (1817). Așa ține să se arate pe sine diaconul Radu zugravu din Tg. Jiu în rîndul ctitorilor de pe peretele de nord din pronaosul bisericii din Cartiu, într-o atitudine caracteristică, privindu-și opera, cu penelul și vasul de culori în mînă; întocmai procedează Andrei Bucșenescu și Ioniță Zugravu din Urșani, cu portretele lor pe iconostasul bisericii din Obeni-Ionești.

Tradițiile acestor meșteri, din perioada de început a secolului, sînt continuate și de urmașii lor, dintre care se disting în mod deosebit Anghel, Dobre, Matei, Raicu și diaconul Gheorghe din Crăpături, a căror activitate se desfășoară pînă aproape de jumătatea secolului. Ne sînt cunoscuți în părțile Vîlcii, printre alții, meșterii: Constantin din Zmiorăt, Ilie calfa din Costești, Ilie zugravu Teiușanul, Gheorghe, Ion și Nicolae din Lăpușata, iar în partea de mijloc și de vest a Olteniei găsim pe Constantin, Dimitrie, calfa Gheorghe zugravu, Ilie zugravu din Craiova, Petru zugravu din Craiova, popa Mihai din Tg. Jiu, popa Ion Coșoveanu, Irinarh năstavnicul Cornetului. Unii sînt mireni de rînd, alții diaconi, preoți sau dascăli. O parte sînt chiar boiernași de rînd, ca Marin zugravu, postelnicul Stanciu Cîrcea din Craiova sau ca Andrei Bucșenescu.

Singuri sau grupați în echipe, avînd ajutoare calfe și ucenici, ei străbat satele Olteniei. Împletirea tradițiilor artei culte cu influențele populare în ceea ce privește stilistica, introducerea de elemente noi în ceea ce privește costumul, amănuntele pitorești etc., dau multora din lucrările lor un caracter original, cu o netă amprentă românească.

În opera unora, ca Matei zugravu și a urmașilor săi, se simte trecerea de la pictura tradițională medievală în frescă la pictura modernă de șevalet. În portretele ctitorilor de la bisericile zugrăvite în prima perioadă a activității sale, ca acel al polcovnicului Ioan Magheru, al Ecaterinei, soția sa, și ale celorlalți donatori de la biserica din Cojani — 1825 — sau ale ctitorilor de la bisericile din Diculești — 1825 — și Bugiulești — 1824 — este însă evidentă legătura cu tradiția pe care Matei zugravu o continuă cu statornicie. În portretele ctitorilor bisericii de la Tg. Cărbunești — 1831 — remarcăm preocuparea pentru studiul de portret în sine, alcătuit după model, cu insistențe în redarea detaliilor și pentru individualizarea personajelor.

Preocuparea deosebită pentru redarea portretului într-un sens nou, conceput după viziunea picturii de șevalet, se desprinde mai clar în tablourile votive ale bisericii din Zăvideni, realizate în anul 1832. Așa sînt tratate de pildă chipurile fiilor lui Barbu Caragic — Mihalache și Barbu — de pe peretele de sud și de vest din pronaos, înfățișați cu frac, mustăți răsucite și favoriți etc., întocmai ca într-un tablou de cameră. Tot așa sînt tratate și în portretele de pe peretele de vest, Stanca și fiica sa Casandra. Tendința poate fi urmărită și în portretul lui Nicolae Gîrbea și al Elencăi, soția sa, de la biserica din Vladimiri, unde numai în mică măsură se mai recunoaște sensul rigid al portretisticii tradiționale. Fenomenul se observă și în alte lucrări ale vremii, la biserica satului Tismana, la Coșoveni — Craiova sau Obeni-Vîlcea etc.

Pentru acești meșteri talentați, stăpîni pe penel și pe arta compunerii spațiilor, se dovedește că erminiile, cu toate recomandările lor, ca și împotrivirile clerului, nu mai puteau reprezenta cîtuși de puțin o îngrădire și nu mai puteau împiedica ca portretul ctitoricesc să înfățișeze un personaj real al timpului.

Este o pictură care depășește convențiile frescelor tradiționale; ea coincide cu spiritul nou în care omul și viața sa reală sînt în centrul preocupărilor, păstrînd în substanța ei ceva din specificul românesc, ceva dintr-o viziune artistică bine închegată, plămădită pe acest pămînt.

ANDREI PĂNOIU

Biserica din Urșani — Vîlcea, raionul Horezu: portrete de ctitori din pronaos (peretele de nord) — frescă (1805); autori: Dinu zugravu, Preda zugravu, Milcu zugravu și ucenicul Gheorghe. Foto A. Pănoiu

Specialistului pasionat, ca şi amatorului de artă, cercetarea vechilor manuscrise moldoveneşti îi oferă prilejul de a cunoaşte un remarcabil capitol din istoria picturii româneşti.

O serie de manuscrise aparţinînd secolelor XI-XIV, dar nedatate şi nelocalizate încă cu precizie, au fost atribuite de specialişti teritoriului actual al României. Acest fapt, împreună cu numeroase consideraţii de ordin istoric, îndreptăţeşte convingerea că activitatea de copiere a manuscriselor a început în Moldova încă înainte de întemeierea, la mijlocul veacului al XIV-lea, a statului feudal moldovenesc. E posibil ca unele exemplare să nu fi fost lipsite şi de oarecare podoabe, dacă judecăm după modul cum apare constituită, în prima jumătate a veacului al XV-lea, ornamentica moldovenească de carte. Dar, pe un teren sigur nu ajungem decît către sfîrşitul domniei lui Alexandru cel Bun (1400—1432), de cînd ni s-au păstrat operele cert datate ale călugărului Gavril Uric, din mănăstirea domnească a Neamţului. Cu toate marile pierderi suferite în cursul vremurilor din pricina împrejurărilor istorice vitrege, fondul de manuscrise moldoveneşti din veacurile XV-XVII, de care dispunem astăzi, este încă bogat. O parte din ele se păstrează în ţară, îndeosebi în Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, la Muzeul de artă al Republicii şi în muzeele şi bibliotecile unor mănăstiri din Moldova (Putna, Dragomirna, Suceviţa, Neamţ). Altele însă au luat calea străinătăţii, prin danii domneşti şi boiereşti, cu prilejul frecventelor exiluri ale membrilor clasei dominante, sau prin simpla achiziţie de către particulari. Astfel se face că frumoase exemplare ale miniaturisticii moldoveneşti pot fi admirate în diverse colecţii din Europa: la Oxford, la München şi la Viena, la Athos, în Iugoslavia, în Bulgaria, în bibliotecile şi muzeele din Uniunea Sovietică, în primul rînd cele de la Moscova şi Leningrad, dar şi de la Kiev şi Lvov.

Numeroase elemente conferă multor manuscrise moldoveneşti o valoare deosebită. Mai întîi litera însăşi, o semiuncială de un desen ferm şi sobru, care dă textului o arhitectură riguroasă şi elegantă în acelaşi timp. Titlurile, cîteodată întreaga pagină de început, sînt scrise cu aur; adesea apar şi în cuprins rînduri sau cuvinte şi puncte în aur sau în roşu. Graţioase iniţiale înflorate, de asemenea în aur sau în roşu, animă frecvent paginile manuscriselor. Dar măiestria artiştilor se vădeşte mai ales în frontispiciile late din fruntea capitolelor, în iniţialele ornamentate care le însoţesc pe aceleaşi pagini, în vinietele secundare, în chenarele care înconjoară însemnările copiştilor. Încoronarea operei este dată, fireşte acolo unde ele există, de miniaturile în plină pagină sau intercalate în text.

Cele mai vechi miniaturi moldoveneşti ajunse pînă la cunoştinţa noastră sînt, cum aminteam, datorate lui Gavril Uric. Ele împodobesc un tetraevanghel copiat la Neamţ în 1429 şi aflat azi în Biblioteca Bodleiană din Oxford. În acest manuscris, cele patru evanghelii sînt precedate, fiecare, de cîte o miniatură, în care evangheliştii apar reprezentaţi şezînd în fotolii sau pe bănci fără spetează, cu fonduri de arhitectură îndărătul lor. Înveşmîntaţi în costume antice, ei sînt figuraţi în actul de a scrie sau de a primi inspiraţia. Pornind de la modele bizantine, călugărul Gavril a reuşit să dea, pe o schemă iconografică simplă, o operă de o înaltă calitate prin vigoarea nobilă a personajelor care domină cadrul arhitectural, prin fermitatea desenului şi individualizarea figurilor, prin armonia blîndă a coloritului. Dar interesul tetraevanghelului din 1429 nu stă numai în reuşita artistică pe care o reprezintă. El a constituit prototipul urmat — direct sau indirect — de miniaturiştii perioadei lui Ştefan cel Mare (1457—1504), influenţa sa continuînd să se simtă, în anumite privinţi, şi în veacul al XVI-lea.

Alături de centrul mai vechi de la Neamţ, care continuă să rămînă foarte activ, în jumătatea a doua a veacului al XV-lea începe să funcţioneze importantul atelier de la Putna, pentru ca apoi copierea şi împodobirea manuscriselor să fie practicată şi în alte mănăstiri, în capitala ţării — pe atunci Suceava — sau de către artişti izolaţi.

Rămînînd la sistemul ilustrării cu miniaturi doar a evangheliilor şi păstrînd îndeobşte iconografia introdusă de Gavril, pictorii miniaturişti din vremea lui Ştefan cel Mare ne-au lăsat un ansamblu de opere în care personalitatea artistului străbate în calitatea liniei, în tratarea gestului, în mînuirea tonurilor, în soluţii adesea interesante. Dar, cu toată individualitatea miniaturiştilor, ceea ce-i uneşte şi permite să vorbim de un stil moldovenesc în ilustrarea manuscriselor — ca şi în celelalte arte din aceeaşi vreme — este unitatea funciară a viziunii artistice, înrudirea prin linie şi colorit, prin modul de tratare a arhitecturilor şi raportul dintre acestea şi personajul uman.

Din punct de vedere iconografic, singura inovaţie cunoscută din această perioadă clasică a miniaturii moldoveneşti este introducerea personajului lui Prohor în scena înfăţişîndu-l pe evanghelistul Ioan şi înlocuirea fondului de arhitectură cu un peisaj stîncos, reprezentînd deschiderea peşterii din insula Patmos. Legată de o schimbare iconografică asemănătoare intervenită în aceeaşi vreme şi în pictura murală, ea este datorată lui Teodor Mărişescul, artistul din a doua jumătate a veacului al XV-lea care ne apare cel mai net conturat în resursele personalităţii sale, datorită celor cinci manuscrise care ni s-au păstrat de la el.

Ca şi în pictură şi în broderie, apare şi în miniatură portretul donatorului, cunoscut pînă acum în două exemplare — cel de al doilea încă inedit — unul reprezentîndu-l pe Ştefan cel Mare, îngenunchiat în faţa tronului Fecioarei cu pruncul în braţe, căruia-i oferă evanghelia, cel de al doilea pe donatorul unei psaltiri. În acest din urmă caz, rolul de intercesor faţă de Isus îl are însuşi regele David.

Încă din prima jumătate a veacului al XVI-lea, fondurile de arhitectură încep să iasă din tradiţia stabilită de Gavril, iar în jumătatea a doua, îşi fac apariţia, într-un manuscris aflat azi la Kiev, îngerii inspiratori. În aceeaşi perioadă, se răspîndeşte procedeul înlocuirii umbrelor şi luminilor cu strierea veşmintelor cu dungi de aur, procedeu care dă fireşte somptuozitate miniaturii, dar duce spre o viziune tot mai puţin plastică, spre accentuarea decorativului.

Această viziune nouă o găsim larg transpusă şi perfect închegată în primele două decenii ale veacului al XVII-lea, într-o serie de manuscrise datorate şcolii de miniaturişti patronate, probabil cu o largă participare proprie, de mitropolitul artist Anastasie Crimca, ctitorul mănăstirii Dragomirna. De data aceasta nu mai este vorba de simpla figurare a celor patru evanghelişti, ci de ilustrarea bogată a unei serii de texte religioase — evanghelii, psaltiri, apostoli — cu scene cuprinzînd teme variate, cu personaje numeroase. Ele împodobesc paginile manuscriselor, cîteodată chiar cîte două pe o pagină, intercalate în text, şi ajung, la unele manuscrise, pînă la cîteva sute de imagini. Apar astfel, în cadrul acestei generoase decorări, scene de luptă, muzicanţi, cetăţi, peisaje de munte. Reîntîlnim şi portretul votiv, mitropolitul fiind înfăţişat chiar şi întovărăşit de părinţii săi.

Miniaturile şcolii lui Crimca, de un remarcabil simţ decorativ, prezintă numeroase legături, atît din punct de vedere iconografic cît şi stilistic, cu pictura murală contemporană, care printr-o evoluţie lentă în jumătatea a doua a secolului al XVI-lea, petrecută nu fără de intervenţia şi a unor elemente venite din afară, ajungea la începutul secolului următor, în frescele de la Dragomirna, la o minuţioasă utilizare a unui vast repertoriu de scene mărunte.

Activitatea şcolii lui Crimca nu pare să fi durat dincolo de deceniul al II-lea al veacului al XVII-lea. Se revine, în afară de unele reprezentări de sfinţi în veşminte liturgice, pe fonduri de aur, cu înfăţişări de icoane, la reprezentările evangheliştilor, însoţiţi acum şi de simbolurile lor. Dar încă de la sfîrşitul primei jumătăţi a veacului al XVII-lea, în această nouă miniaturistică se simte influenţa barocului, care începe să pătrundă în aceeaşi vreme şi în celelalte arte ale Moldovei. Desenul minuţios al figurilor, o anumită strălucire a culorii, nu compensează însă pierderea vechiului raport dintre trupul omenesc şi fondul de arhitectură sau a îmbinării armonioase de tonuri. Îndepărtarea de vechile tradiţii ale miniaturisticii moldoveneşti se va accentua tot mai mult sub influenţa gravurii, care aduce cu sine şi elemente baroce tot mai accentuate, ajungîndu-se astfel în veacul al XVIII-lea la o artă nouă, nu lipsită de interes, dar departe de vechea strălucire a realizărilor din perioada asupra căreia ne-am oprit.

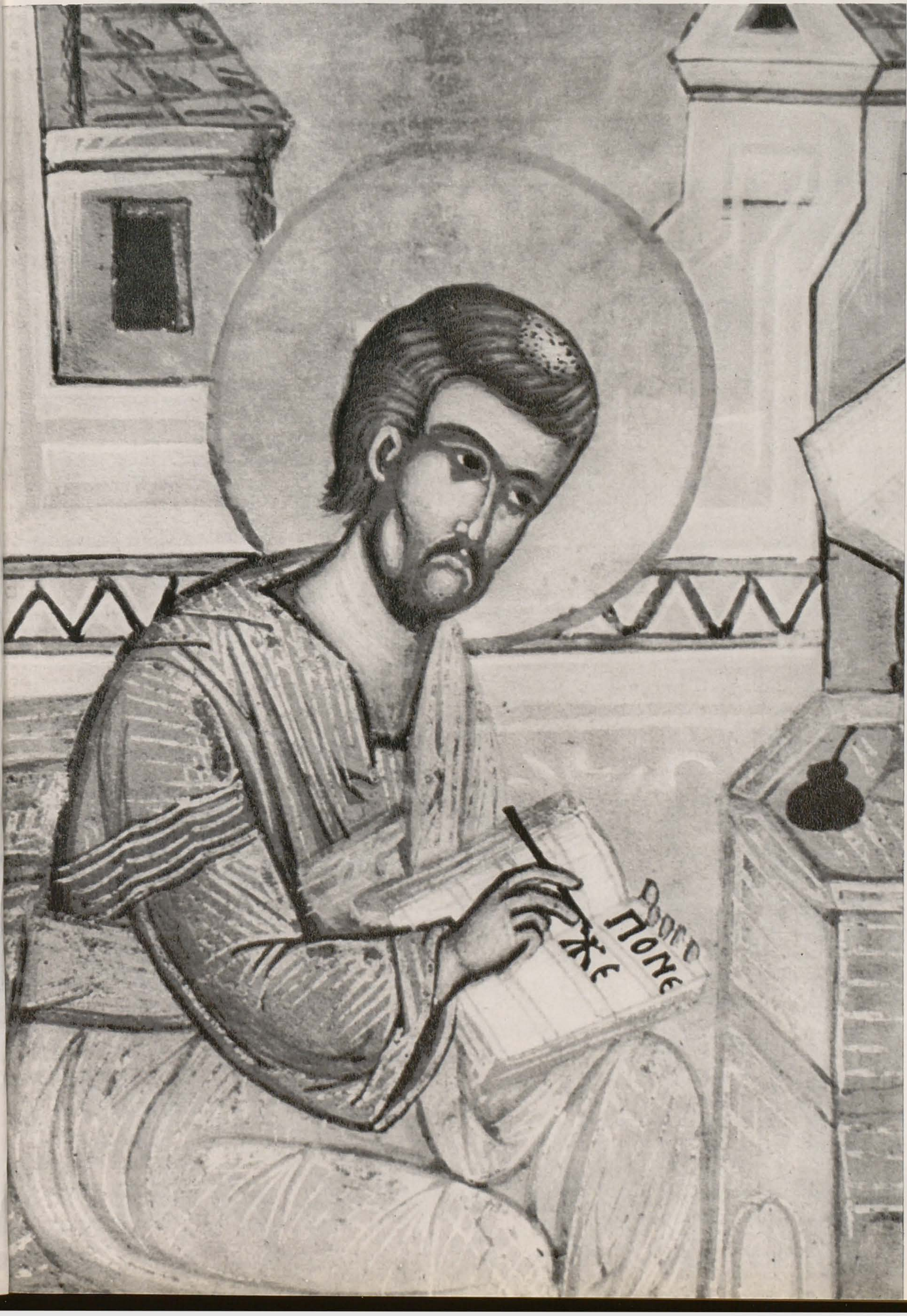
Mult mai frecventă decît ilustrarea cu miniaturi este ornamentarea manuscriselor cu viniete de diferite dimensiuni. De altminteri, acolo unde intervine şi miniatura, vinietele nu lipsesc niciodată. Cele mai importante ca dimensiuni şi realizare artistică sînt frontispiciile late, ajungînd să cuprindă pînă la jumătatea paginei, aşezate la începutul evangheliilor sau al marilor capitole ale cărţii. Tipul clasic de frontispiciu, de formă dreptunghiulară, de cele mai multe ori cu un intrînd rotunjit la partea inferioară ce aminteşte obiceiul antic de a aşeza textul sub o arcadă, are ca motiv de bază cercurile înlănţuite, aşezate pe mai multe rînduri şi cel mai adesea tăiate de o reţea de bare paralele dispuse oblic. Motivul acesta este constituit încă din manuscrisele lui Gavril Uric şi, supus continuu unor interpretări noi, se va perpetua în ornamentica de carte moldovenească, fiind preluat de şcoala lui Crimca şi permiţînd încă realizări interesante în plin veac al XVII-lea. E drept, însă, că rigoarea logică şi simplitatea geometrică a construcţiei din perioada clasică tinde să se piardă în fragmentarea liniei şi exuberanţa desenului. Originea însăşi a motivului care se întîlneşte şi în Serbia şi în Rusia, este de bună seamă în Bizanţ,

MANUSCRISE ȘI MINIATURI MOLDOVENEȘTI

Prof. MIHAI BERZA

Evanghelistul Matei. Tetraevanghelul dăruit de Ștefan cel Mare Bisericii Curții din Piatra, 1502 (Muzeul de artă al Republicii)

Evanghelistul Marcu. Tetraevanghelul din 1429, de Gavril Uric (Biblioteca Bodleiana din Oxford)



Tetraevanghelul scris de Evloghie de la Putna pentru Mănăstirea Neamț 1554 — 1555. (Muzeul de artă al Republicii)

Evanghelistul Ioan. Tetraevanghelul Mănăstirii Humor, 1473 (Muzeul Mănăstirii Putna)

Pagină din Tetraevanghelul scris de Gavril Uric în 1435—1436 (Muzeul de artă al Republicii)

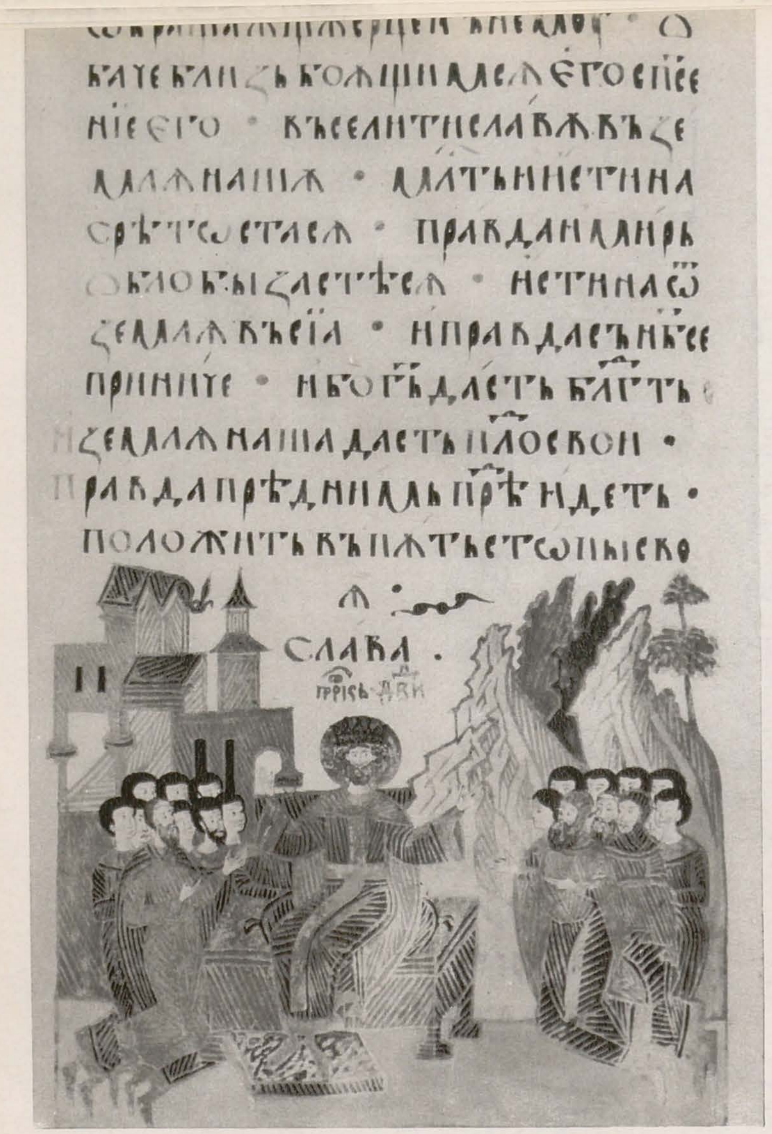
ІС ХС

ЄЖЕ Ѿ ІѠАННА СТОЄ

ЗАЧ҃Є : ВЪ СТЖ҃Ѫ И ВЕЛИКѪ НЕДЛѦ ПАСХЫ · ГЛА А

ВЪ НАЧѦЛО БѢ СЛОВО · И СЛОВО
БѢ КЪ БОГУ · И БЪ БѢ СЛОВО · СЕ
БѢ ИСКОНИ КЪ БОГУ · ВЪСѢ ТѢМЬ
БЫШѦ · И БЕЗ НЕГО НИЧТО
ЖЕ БЫ ЄЖЕ БЫ · ВЪ ТОМЬ
ЖИВОТЪ БѢ, И ЖИВОТЪ

А



Text și miniatură din Psaltirea dăruită de Anastase Crimca Mănăstirii Dragomirna, 1616 (Muzeul Mănăstirii Dragomirna)

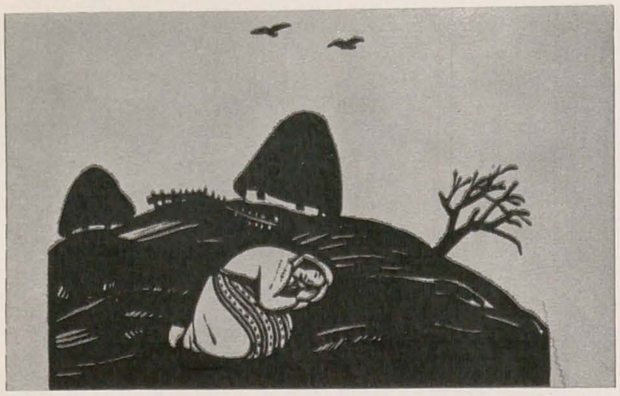
Miniatură din Tetraevanghelul dăruit de Ieremia Movilă Mănăstirii Sucevița, 1598 (Muzeul Mănăstirii Sucevița)

dar el devine caracteristic pentru arta moldovenească, unde a fost realizat în exemplare cu totul aparte atît ca structură cît și prin coloritul lor cald și discret, ceea ce explică influența pe care au exercitat-o nu numai în celelalte două țări românești, în Țara Românească și în Transilvania, ci și în Rusia de sud-est.

Alături de acest tip de frontispiciu, bazat pe motivul cercurilor înlănțuite, se ivesc încă de la sfîrșitul domniei lui Ștefan cel Mare și altele, formate din împletituri de linii drepte și curbe sau folosind și elemente vegetale stilizate — lujere cu flori și frunze — sau chiar zoomorfe — păsărele în zbor.

Rare încă la început în ornamentica manuscriselor moldovenești — unde le întîlnim totuși ca ornamente marginale ale frontispiciilor sau intrînd în compunerea unor inițiale — elementele zoomorfe se vor înmulți abia în perioada tîrzie. Cele vegetale, în schimb – și în primul rînd semipalmeta pe vrejul meandric, atît de frecventă în artele Moldovei —, se regăsesc permanent în chenarele, cîteodată de o deosebit de reușită compoziție, care încadrează miniaturile, ridicîndu-se, puternic stilizate, din colțurile frontispiciilor sau formînd — alături de elementele geometrice — motivul obișnuit al vinietelor secundare.

Legată de întreaga dezvoltare artistică a Moldovei medievale, arta decoratorilor de carte moldoveni se înscrie ca o creație originală, cu o fizionomie bine definită, nu numai în ansamblul artei românești, ci și într-acel al artei de tradiție bizantină a Europei răsăritene.



IMAGINI PLASTICE ÎN POEZIA NOASTRĂ POPULARĂ

OVIDIU PAPADIMA

Pictural vorbind, universul poeziei noastre populare dezvăluie o surprinzător de bogată şi diversă gamă cromatică, mînuită adesea cu rafinamentul unui artist desăvîrşit. Întîlneşti în ea mai toate genurile picturii, de la portretul viu colorat şi peisajul desenat din cîteva trăsături de penel, adesea împlinit cu imagini din arhitectură, pînă la portretul şi peisajul desenate sobru, în alb-negru, în linii de gravură.

Portretul e conturat frecvent cu o deosebită atenţie la jocul culorilor. Adesea, e realizat numai din culori, accentuînd contrastele dintre ele, ca de exemplu într-o variantă a baladei *Vîlcan*, unde epitetul « dalbă » poate avea şi sensul abstract de « frumoasă », dar poate evoca şi albul veşmîntului: « P-o dalbă cîrciumăriţă, / Rumeioară / La guriţă, / Negriioară / La pieliţă. » Diferitele ţinuturi ale ţării îşi aduc fiecare specificul în această tehnică de armonizare a culorilor. Lirica de dragoste din Moldova îmbină de multe ori portretul cu elemente sentimentale, ca, de pildă, acest chip de flăcău, conturat din nostalgii intense: « Doru-mi-i de ce mi-i dor: / De părul cel gălbior, / De guriţa cea micuţă / Şi roză ca o frăguţă, / De ochii cei negrişori, / De dinţii cei micuşori » . . . Aceasta nu înseamnează că în lirica moldoveană nu găseşti şi tonuri puternice de culoare, percepute numai cu ochiul pictorului: « Leliţica bălăioară, / Cu rochiţa roşioară, / Cu pestelca foc şi pară » . . . Cu deosebire interesant e versul ultim, în care coloritul intens e sugerat indirect, printr-o imagine de o puternică expresivitate. În lirica de dragoste din Oltenia şi Muntenia predomină o viziune senzuală: « Văzui fete peste Jii, / Cu rochiţe cafenii, / Cu bluzele naramzii, / Cu ţîţele durdulii » . . . Poetul anonim a aflat aici o nuanţă a portocaliului, sugerată printr-un derivat al cuvîntului « naramză », care înseamnează tot « portocală », dar o varietate a ei, de culoare roşiatică şi gust amărui. În lirica sudului Transilvaniei — legată consubstanţial de cea a Munteniei — aflăm acelaşi colorit aprins: « La fîntînă-ntre rozoare, / S-a-necat o fată mare / Cu cizme roşii-n picioare, / Cu păr galbin pe spinare / Şi cu brîul naramziu ».

Peisajul nu e niciodată zugrăvit numai de dragul valorilor cromatice, ci numai dacă este marcat de prezenţa omului: « Iar acolo ce-mi vedea? / O salcie resfirată / Cu ramuri în jos plecată, / Iar sub salcie oprit / Şi de dînsa priponit / Caiacelul şinuit / Scris cu slove de argint. / Stanislav pe el dormia / Şi cu faţa-n sus era, / Cu paloşul gol pe piept, / Cum era cînd sta deştept: / Vîntul / Bate valurile, / Valul / Bate malurile, / Chica-i face palele. » Peisajul — desenat cu mîna de maestru a lui Petrea Creţul Şolcanu, una dintre cele mai originale figuri de rapsozi populari din secolul XIX — e entitate în sine, se poate « decupa » şi admira singur, independent de desfăşurarea baladei *Stanislav*. E interesant contrastul subtil dintre statica evocării eroului şi a caiacului său şi dinamica finalului, în care se evocă mişcarea apei, în admirabile armonii sonore, ce completează efectele picturale. Într-o variantă a baladei *Dobrişeanu*, înregistrată tot de la Petrea Creţul Şolcanu, întîlnim evocarea unei trăsuri domneşti care ne frapează prin subtilitatea contrastului dintre coloritul somptuos al vehicolului şi armonia sobră, în alb-negru, a portretului pasagerei: « Fuga mare că-mi venea / De-o cocie făurită, / Numa-n verde zugrăvită, / Numa-n aur poleită, / Iar întrînsa că-mi era / O dalbă călugăriţă, / Albă, albă la pieliţă, / Neagră, neagră la cosiţă, / Sor'cu vodă Ştefăniţă » . . .

Bineînţeles, elementele din care se compun aceste mici complexe artistice sînt cele tradiţionale din poezia noastră populară. Arta specifică a lui Petrea Creţul Şolcanu stă în nuanţarea lor bogată şi mai ales în rafinatul echilibru în care le situează unele faţă de altele. Dacă peisajele pe care le-am înfăţişat pînă acum s-ar putea numi parnasiene, prin plăcerea calmă de a reliefa culorile, întîlnim şi peisaje pe care le-am putea caracteriza, fără exagerare, drept romantice. Multe dintre acestea sînt desenate doar în alb-negru: « Prin dealuri cu stînci / Şi prin văi adînci, / Prin scorburi de munţi / Şi codri cărunţi » . . . Sau cum s-ar putea vorbi altfel despre acest desen elegiac, în care fiecare din trăsăturile lui abia marcate este în acelaşi timp şi ecoul muzical al unor profunzimi sufleteşti, totul realizat cu cea mai mare simplitate posibilă: « Te lasă, te lasă, / Salcie pletoasă, / Să te bată vîntul, / Să săruţi pămîntul, / Să-mi umbreşti mormîntul » . . . Iată şi un peisaj eroic în maniera romantică: «Hai la Malul / Spart, / La Vadul / Săpat, / Din ciocane fapt; / La teiul plecat, / De arme-încărcat; / La poteca strîmtă, / Strîmtă şi cotită, / De frunză boltită» . . . — dintr-o variantă a baladei *Miul Sglobiul* (Petrea Creţul Şolcanu).

Căci acesta e folclorul: o lume întreagă de artă, de o vechime incomensurabilă, în care poţi întîlni — fireşte la modul lui specific — mai toate stilurile şi toate epocile. S-a vorbit adesea — şi am vorbit şi noi — de clasicismul folclorului. Dar tot aşa de bine se poate vorbi de romantismul, de barocul şi chiar de rococoul lui. Căci cum altfel decît baroc ar putea fi numită priveliştea unui mormînt ca acesta, dintr-un vechi colind: « Trupul să îi luaţi / Şi să-l aşezaţi / Tot într-un mormînt / Mai sus de pămînt, / Într-un legănel / Verde mititel, / Leagăn de mătase, / Tot cu viţa-n şease, / Să se odihnească » . . .

În colinde — spre deosebire de cîntecele bătrîneşti, unde apare rîul şi îndeosebi Dunărea — predomină peisajul acvatic larg. Iată un peisaj lacustru, creionat din cîteva trăsături sigure: « Jurprejur de lac, / Răchită-nflorită, / Trestie măruntă, / Salcie rotundă » . . . În peisajul mărunt predomină tema insulei: « Ostrovior de mare lină, / Dar în el ce mi se vede? / Cam d-o mică bisericuţă. / La ostrov cine că-mi vine? / Vine-o mică corăbioară » . . . Iată un peisaj eroic, bogat colorat: « Sub zare, / De soare, / În ostrov de mare, / Născut-a, / Crescut-a, / D-un verde d-arvon, / / D-un rumen călin, / Sus în vîrful lui, / Sus mi-e frunza deasă, / Jos mi-e umbra groasă,/ Iar la rădăcină, / La verdea tulpină, / Pe cîmp mohorît, / Oşti mi-au tăbărît » . . . Iată şi un peisaj fantastic, caracterizat totuşi prin profunda raţiune a simetriilor: « Sus în meri, / În dalbe flori, / Ardu-mi două lumînări; / Şi din două lumînări / Pică-mi trei din picături; / Iar din trei de picături, / Ruptu-mi s-au, / Faptu-mi s-au, / Rîu de vin / Şi rîu de mir, / Rîu de apă limpede »...

Ochiul pictorului anonim din poezia noastră populară e deschis şi spre imagini de arhitectură. Belşugul de lumină — pe care l-am remarcat de curînd în plastica folclorului nostru — apare adesea şi aici: « Pe Mureş, pe vale, / Spre soare / Răsare, / Este-o casă mare / Cu ferestre-n soare, / Cu uşa spre vale, / Cu var / Văruită, / Cu gard / Îngrădită / Şi-n jur cu grădină / De crăiţe plină » . . . Alteori lumina alternează cu întunericul: « La vad în Brăila, / Mai în jos de shilă, / La cîrciuma mică, / Mică şi pitică, / Cu fereşti / De sticlă, / Cu uşi de sipică, / Cu cincizeci de uşi, / C-o sută de buţi » . . . De efect e aici nu numai contrastul sugerat între lumina încăperilor şi umbra pivniţelor, dar şi acela dintre perspectiva miniaturală a clădirii şi cea imensă a subteranului ei. Interesante sînt peisajele în care însăşi natura e lucrată de mîna omului, astfel că elementele arhitectonice din ele — amintind grădinile barocului — nu surprind. În baladă, luna îi cere soarelui, pentru a-l lua de soţ, să-i construiască: « De-o vie pe mare, / Cu nouă răzoare, / Pe la cap de vii, / Gutui şi lămîi / Şi multe năramze / (. . .) La mijloc de vie, / De-o lină fîntînă / Cu ghizduri de marmoră, / Căuş de argint, / Mic şi ţintuit. » . . . Aflăm şi interioare tot atît de luxoase, în care leagănul apare ca mijloc ideal de odihnă: « Comis mare / Leagăn şi-are, / Legănel / De argintel, / Cu covoare covorît, / Cu plocate stoborît, / Şi cu aur d'aurit. » . . . Ospeţele evocate în aceste interioare sînt regizate uneori cu o opulenţă în stilul Renaşterii: « De-nchinat cu ce-nchină? / Îi scoase un pahar de marmur. / În faţa paharului, / Scrisă-i floarea raiului; / În dosul paharului, / Scris e spicul grîului; / În fundul paharului, / Scrisă-i luna cu lumina / Şi soarele cu căldura. »

Alteori, dimpotrivă, interioarele au intimitatea tablourilor olandeze. Ochiul pictorului prin cuvinte e preocupat şi aici de armonizarea contrastelor de culori: « Să vii, badeo, sîmbătă, / Că mă găseşti singură; / Singură închisă-n casă, / Cu coate albe pe masă, / Cu-ochii negri pe fereastră; / Ochii-s negri ca neghina, / Gura-i dulce ca zmochina » . . .

Stranie şi de mari efecte este monocromatica descîntecelor: zugrăvirea de

Ilustraţii de Anastase Demian

imense tablouri în aceeași singură culoare, care de multe ori vine în antinomie cu viața, dînd impresia unui fantastic apăsător, de coșmar. Tehnica aceasta a fost, la origini, generată de o împrejurare specifică a descîntecelor. Pentru ca descîntecul să aibă maximum de efect, suferința la care se referă trebuia să fie descrisă cu maximum de exactitate — ceea ce a făcut să apară firesc monocromatismul descîntecelor la boli care provocau și o anumită colorare a trupului: dalacul, gălbenarea, pojarul, albeața. Astfel, un descîntec de obrintit conturează un fantastic peisaj în negru, deși toate elementele lui sînt cotidiene în viața rurală, senzația de fabulos dînd-o numai monocromatica: « Peste o vale mare niagră, / Latră un cîne mare niegru, / Cîntă un cocoș mare niegru, / Zbiară o oaie mare niagră, / Urlă un lup mare niegru, / Chiotește un păcurar mare niegru » . . . Într-un descîntec de albeață, tabloul este în întregime în alb; efectul artistic e de astă dată mult mai liniștitor, cu tot fantasticul lui: « — Unde te duci, fată albă, / Cu mătura albă? / — Mă duc la biserica albă » . . . Fantezia populară știe să varieze în mod surprinzător tema fundamentală a tablourilor. Într-un descîntec de gălbenare, tema e fata gospodină în ogradă: « Văzui case galbene, / Cu pereții galbeni, / Cu uși și ușori galbeni, / Cu ferești galbene, / Cu acoperăminte galbene. / Iar din case ca acelea / Ieșea o fată galbenă, / Cu papuci galbeni, / Cu colțuri galbene, / Cu rochița galbenă, /Cu bariz galben, / Și-n mînă c-un hîrleț galben, / Cu o lopată galbenă / Și o mătură galbenă » . . . Monocromatismul ajunge aici să aibă aspectul unei obsesii, amintindu-l pe Bacovia. Un descîntec de roșeață ajunge pînă la un fel de generalizare cosmică a obsesiei: « A fost un om roșu. / Tăie un pom roșu / Și făcu o biserică roșie, / Popa era tot roșu, / Lumea era tot roșie. / Și a luat-o pe un drum roșu »... Contrastele dintre culoare și subiectele ei seamănă mai degrabă cu salturile bruște de situații din vis, ilogice în raport cu viața reală, dar avîndu-și propria lor logică. Adesea plăcerea artistică de a colora astfel se desfășură și în descîntece al căror subiect nu impune cu nimic monocromia. Astfel, un descîntec de junghi desfășură un fabulos tablou al aratului. Pictat numai în roșu, de un intens efect dramatic doar prin colorit: « Plecă un om mare, roșu, / Cu boi mari, roșii, / Cu un plug mare, roșu, / Și ară grîu mare, roșu, / Se duse și cumpără secere roșie / Și-l puse cu spicu-n jos » . . . Un descîntec de încuiere cuprinde un tablou colorat în întregime în verde: « Plecă cutare pe un drum mare, verde, / Se sui într-o măgură verde. / Și văzu o pădure verde, / Ciobanul cu oile verzi, / Oile cu miei verzi; / Văzu capre verzi / Cu iezi verzi; / Văzu niște măgari verzi / Cu viței verzi» . . . Monocromatica de aici parcă ar avea și o nuanță secretă de umor al absurdului; parcă te-ai afla în fața unei pagini de Urmuz.

În cîntecele funerare întîlnim un alt gen de monocromatism, greu de înțelesuri, și simboluri, fără a manifesta dilatarea spre absurd a descîntecelor: « Eri de dimineață / Mi s-a pus o ceață, / Ceață la fereastră. / Și-o corboaică neagră, / Pe sus învolbind, / Din aripi plezнind, / Pe min'm-a pleznit, / Ochi a păinjenit, / Fața mi-a zmolit, / Buze mi-a lipit » . . . Aici apare și calul negru, ca imagine a morții, ca și la popoarele nordice, unde a dat atîtea imagini cutremurătoare în poezia epică a romantismului ca și în pictura romantică, dacă nu ar fi să ne amintim decît de Böcklin: « Un cal mohorît, / Cu țolul cernit, / Cu scări de argint, / Chinga-i poleită, / Șeaua e boltită, / Frîu-i de mătasă, / Să te ia de-acasă » . . . Doar din cîteva nuanțe de culoare, tabloul voinicului călare din cîntecul bătrînesc — « Șaua pe cal că punea / În șapte tafturi o strîngea, / Cu cioltar îl învelea, / Și cioltarul poleit, / Iar tafturile de argint, / De se tîrăsc pe pămînt; / Și pernița de sub chingă / Cusută-i cu piatră scumpă » . . . — a căpătat cu totul alte funcțiuni și sensuri poetice.

Fără a fi atît de păstos la culoare, atît de vizibil apăsat în vederea efectului, monocromatismul apare cîteodată și în lirică, sugerînd delicate stări sufletești: « De cînd puiul mi s-a dus, / Negură pe deal s-a pus; /Și pe deal, și pe vîlcele, / Și pe sprîncenile mele ; / Și pe deal și pe vîlcea / Și pe inimioara mea; / Și pe dealuri și pe văi / Și pe ochișorii mei » . . .

Viziunea statuară a poeziei noastre populare e tot atît de complexă. Ea cuprinde atît grupurile — de oameni sau animale — cît și individul izolat. De cele mai multe ori, viziunea aceasta e dinamică, surprinde ființele în mișcare. Simetrii — atît în ceea ce privește componența grupului, în care cifra de trei predomină, cît și în situarea subiectelor în raport unele de altele — crează grupări armonioase, adesea cu o trăsătură de monumentalitate, mai ales cînd e vorba de eroii baladelor.

Statuarul se îmbină frecvent cu picturalul, beneficiind de posibilitatea artei cuvîntului de a le îngemăna în sinteze fără stridență. Iată cu cîtă discreție e profilată pe orizont, din depărtare, numai în tonuri de alb și gri, silueta iubitului călare, în poezia de dragoste: « A trecut bădița dealul, / Îi cunosc mersul și calul; / A trecut bădița șesul, / Îi cunosc calul și mersul. / Calu-i sur, bădița-i sur, / L-aș blestema, nu mă-ndur; / Calu-i alb, bădița-i alb, / L-aș blestema și mi-e drag. » Totul e topit în flacăra sentimentului, care totuși se desfășură în tonuri voit stinse. Arta desenului e potențată de rafinata folosire a paralelismului, într-un dublu contrapunct, realizîndu-se un ansamblu complex, cu mijloace extrem de simple.

Se pot decupa, din colinde și balade mai ales, scene care ar putea constitui tot atît de bine subiectul unui tablou, dar se apropie de viziunea sculpturală prin absența preocupărilor de colorit, prin atenția acordată ținutei, gestului, atitudinii. Adesea ele ne lasă impresia unor basoreliefuri, printr-o desfășurare în suprafață.

Scenele de acest fel din colinde frapează prin hieratismul lor, prin simetriile lor grave, în limbajul cărora ești ispitit aproape mereu să cauți simboluri. Apar ca medievalități fermecătoare în grația lor naivă, încremenită pentru milenii prin artă. Sîntem aici încă în plin stil romantic.

În grupurile statuare pe care le înfățișează baladele noastre populare, stilul se schimbă. Sîntem — s-ar părea, în baladele cu subiecte de la curtea domnească, precum *Radu Calomfirescu* — în plină epocă de Renaștere tîrzie. Eroii sînt personalități gigantice, asemenea condotierilor, animate de un puternic dinamism, ce transpare chiar în scenele statice, precum cea a ospățului: « Masă mare mi-e întinsă, / Tot de căpitani cuprinsă; / Iar la masă cine-mi șeade / Cu bărbile / Resfirate / Și cu pletele / Lăsate, / Cu armele lustruite, / Cu platoșe zugrăvite ? »

Imaginea plastică a poeziei noastre populare se dovedește astfel infinită în resursele ei. Picturalitatea sau sculpturalitatea pe care o realizează prin cuvinte arată, de nenumărate ori, o mînă de maestru. Pe marginea exemplelor pe care le-am ales se puteau face încă multe observații de amănunt, asupra tehnicii artistice, asupra funcțiunii lor expresive. Am preferat să le lăsăm să vorbească mai mult ele însele.

REFLECȚII ASUPRA REALISMULUI

TITUS MOCANU

Nu este pentru nimeni un secret faptul că termenul de realism — asociat organic și fundamental cu acela al realului — se propune epocii noastre atît de încărcat cu prejudecăți, încît o folosire grăbită dă naștere la cele mai mari nedumeriri și neclarități cu putință. Se vorbește astfel despre curente, stiluri, tehnici sau metode realiste în artă, se face disocierea extrem de limitativă a filonului realist de modalitatea clasică a artei sau de cea romantică, iar la polul opus, accepția lui este extinsă prin nediferențiere, ca la Garaudy, în vagul oricărei arte posibile. După cum și în filozofie, năzuința de a reduce restrictiv realismul la înțelesul primar platonician — ca realism al esențelor transcendente și ireductibile, funcționînd ca tipare ce prefigurează realul de alt rang sau realul ordinei obiective — s-a împletit cu sensuri mai largi ale termenului, în care s-a înglobat parcă totul: un realism de structură platoniciană sau *ante res*, care-l apropie pe Prophyr de Anselm și pe Thomas d'Aquino de Duns Scotus, un altul de substanță aristotelică sau *in rebus* — care îi face să se întîlnească, într-un anumit fel, și aceasta printr-o stranie mișcare a spiritului, pe Aristotel și pe Hegel — și, însfîrșit, un altul *post res* sau realismul subiectiv și precar al conceptelor.

În sfera artelor plastice noțiunea de realism rămîne indiscutabil prizoniera mentalității secolelor din urmă și, în domeniul teoriei, în special a secolului XIX. Pentru că în acest veac, realul s-a identificat, într-un prim sens, și cu un zel cuprins de fiorul ostenit al nominalismului, cu faptul individual, iar realismul cu modalitatea artistică decurgînd din descrierea cuminte și, de multe ori amănunțită, prin intermediul *mimesisului*, a acestui plan, plin de ademenirile concreteței și de vocația deplinelor certitudini a particularului. Numai că, pe cît de zadarnică a fost tentativa filozofiei creștine medievale de a identifica realul cu universalul, pe de o parte, și de a-l institui într-o lume de substanță divină, înainte de lucruri, pe de alta, pe atît de îngustă a fost orientarea curentului realist din secolul al XIX-lea, cu precădere, către particular. Pîndită de primejdia *imitației* naturaliste a realului faptic — dezolant în aspra lui izolare și privat, fără doar și poate, de virtuțile participării la fluența autentică și profundă a lumii reale și la fiorul esențialității, propensiunea spre realism a secolului al XIX-lea a fost parcă silită, ea însăși, să dezvăluie și valențele unui al doilea sens al realismului. Este vorba de orientarea artistică care *vizează* curgerea lumii reale nu atît din punctul de vedere al gradului de adevăr cuprins în faptul *individual*, cît în privința *semnificației generale* pe care particularul o poartă. Ca atare rea-

lismul a devenit chiar și în secolul trecut, pentru tendința spirituală mai înțeleaptă și, într-un fel, antinaturalistă, a epocii, viziunea artistică întemeiată pe tipizare. Și astfel, definiția devenită clasică a esteticii veacului din urmă potrivit căreia realismul cere *orientarea intimă și credincioasă* a artei către *adevărul și realitatea vieții*, corespunde întru totul acestei tendințe. De unde este greșit să se tragă însă concluzia că acest al doilea sens al realismului, întemeiat pe tipizare, este legat exclusiv de destinul spiritual al secolului XIX.

Urmărind evoluția artei pînă în preajma epocii moderne, constatăm prezența orientării realiste atît în arta mai veche, cît și în aceea apropiată de vremea noastră. În sculptura grecească antică, dincolo de caracteristica ei proprie și anume echilibrul armonios al formei tinzînd către idealizare, elementul de vizare realist al vieții apare într-o lumină limpede. Așadar, în arta greacă, bunăoară, concretul, deși transfigurat pînă la forma supremă a idealității, are valențe precise, care pot fi descifrate cu ușurință. După cum duhul aproape straniu al plasticii egiptene nu se refuză integral perspectivelor de descriere realistă a vieții. Fără îndoială, mult mai tîrziu, climatul spiritual al Renașterii adîncește, în alt mod, această perspectivă. Izvorîtă din năzuințele și idealurile umane ale unei societăți comerciale rebele față de evul — plin de paradoxuri și elanuri oficiale evlavioase — de mai înainte, mentalitatea Renașterii face posibilă descoperirea cutezătoare nu numai a virtuților infinitului, dar și a secretelor Omului și ale realității. De aici, în locul tendințelor de transfigurare a umanului către dimensiunile sacrului sau supunerea îngenunchiată a omenescului în fața unor existențe cucernic sacralizate, se naște tentativa inversă de transpunere a temei ecleziastice în termenii preciși ai formelor omenești. În acest chip, realismul Renașterii îmbracă, adesea, haine religioase. Dar nu este mai puțin adevărat faptul că sub aceste învelișuri se ghicesc semnificații mult mai profunde legate de soarta și de aspirațiile umane.

Pictura flamandă va părăsi, în cele din urmă, pînă și acest mod de exprimare dominant religios-metaforică, iar cea olandeză a secolului XVII va fi net realistă. Aceasta va adînci semnificativ perspectiva realistă asupra *cotidianului* parcă spre a răspunde chemării unei spiritualități nordice, mai înnegurate, dar și mai pozitive. Înflorind, prin urmare, pe solul unei lumi de negustori chibzuiți și întreprinzători pentru care disponibilitatea mistică învăluită în cețuri metafizice se amesteca, într-o curioasă antinomie, cu vocația pentru amănunt și concretul precis conturat al vieții de fiecare zi, această artă va despărți riguros umanul de sacru sau, în cazul extrem, va căuta să contopească cît mai organic simbolul mitologic și religios cu formele vieții cotidiene.

Față de viziunea plastică a epocii sale este însă straniu cazul lui Hieronymus Bosch. Inventiv pînă la neverosimil, Bosch propune o lume de viziuni plastice tulburător de moderne.

El recreează, prin alambicări și deformări de elemente faptice sau alegorice, o realitate derivată pe care o substituie realității obiective originare. Pînă cînd și scenele din Apocalips sînt ademenite și prinse în arcanele lumii lui, din care un filon de tragedie umană copleșitor de pămîntească iese la iveală. Este și aceasta o formă de realism? Cred că se poate răspunde afirmativ. Pentru că deși nu ilustrează realitatea, ci inventează, lumea lui de *sugerări* plastice aruncă în mod indirect o lumină nouă asupra unei zone mai adînci din ordinea obiectivă.

Din toate aceste observații, care ar merita o cercetare mai amănunțită, rezultă o constatare importantă, ce se impune analizei. Dată fiind persistența atitudinii realiste de-a lungul evoluției artei, se întrevede clar faptul că realismul nu e, în mod exclusiv, un curent artistic, un stil sau o tehnică; el este, în esența lui, o problemă de *orientare* spre existență, creatoare de stiluri și viziuni estetice. Punînd pentru un moment între paranteze sensul îngust al realismului, dat în manuale sau în tratatele de artă și de literatură, și privindu-l ca viziune, deci deopotrivă în plan filozofic și artistic, el apare intim legat de *substanța primară* a operei de artă și nu ca o problemă a formelor. Desigur, aici se simte nevoia unei precizări cu caracter limitativ. Există un realism autentic sau de viziune și unul care ține de tehnică. Unificarea realismului de viziune cu acela al procedeelor apare în teoriile secolului al XIX-lea. Se pare că Auerbach a intuit în lucrarea sa *Mimesis* tocmai această situație, atunci cînd, analizînd fenomenul literar, a ajuns să considere creația secolului al XIX-lea drept forma deplină și excelentă de imitare a realității obiective, ceea ce nu ar fi putut spune despre formele anterioare de manifestare a realismului.

Dar chiar și această precizare esențială, care dezvăluie resortul secret ce stă la baza tendinței exclusiviste de a reduce sensul realismului la acela evocat teoretic în secolul al XIX-lea, nu rezolvă fondul problemei. Mai important ni se pare a înțelege

și demonstra faptul că realismul, ca viziune, nu este unitar. Dimpotrivă, acest mod de orientare spre lume se diferențiază în trepte. Putem distinge, pînă la apariția artei moderne, cîteva forme de realism în diferite arii de cultură și perioade. Vocația realistă a artei moderne, atunci cînd există și este autentică, nu mai încape în tiparele vechilor sensuri.

Spiritul răzvrătit al artei moderne, disociindu-se cîteodată mult prea frenetic și ostentativ de mentalitatea secolelor trecute, a pus uneori în evidență o viziune antirealistă în artă, după cum în cazurile mari și cele mai fericite a dat la iveală o nouă și profundă formă a realismului. De data aceasta însă, *orientarea realistă*, părăsind orice cale naturalistă sau de pură descriere a învelișului faptic, s-a întors către adîncimi, devenind un realism al *esențelor*. Este vorba de o viziune pe cît de greu de descifrat, adeseori, pe atît de plină de învățăminte. Caracteristica dominantă a ei — deși cam vagă și cam neconcludentă la prima vedere, și aceasta cu precădere în artele plastice — stă în despărțirea, cîteodată aproape totală, a viziunii de procedeu sau chiar a *viziunii* de *lucrul vizat*.

Firește, faptul fundamental al *orientării* în forme oricît de diferite, spre *viață*, fie că e vorba de învelișul ei, fie că intră în discuție esențe nebănuite ce se cer descoperite treptat și puse în lumină, reprezintă firul comun și călăuzitor al viziunilor realiste. Rămîne însă deschisă problema deosebirilor dintre tendințele realiste din arta modernă și formele anterioare ale realismului, bazat mai întotdeauna, în cazurile fericite, pe tipizare.

Se impune aici o altă precizare care clarifică lucrurile, în mare măsură. În timp ce în realismul mai vechi și cu deosebire în acela legat de climatul spiritual al secolului XIX, antinomia *individual — tipic* era dominantă, în viziunea realistă a artei moderne această antinomie este pusă între paranteze sau chiar părăsită. Drept urmare, și aspirația legitimă a artei de a revela aspecte *semnificative* ale vieții nu-și mai croiește drumul de la individual către tipic, ci în mod mult mai liber, de la un dat abia *sugerat* al realului sau chiar de la un element de *simbol* către o esență profundă și edificatoare a lumii.

Și astfel, viziunea realistă prezentă în arta modernă și care moștenește înclinații mai vechi, se dovedește ca fiind în stăpînirea unui mecanism propriu al revelării semnificațiilor. Avem în vedere procedeul *transpunerii* unui domeniu al realității în altul, ceea ce nu are nimic comun cu pogorîrea elementului sacru și contopirea lui cu datele existenței sau ale lumii înconjurătoare, ca altădată în viziunile colindate de îngeri și demoni. Și, pentru ca această transpunere să fie sugestivă și nu simplă fantezie abstractă, este obligatoriu ca ea să conducă la semnificații profunde și esențiale de viață.

Mulți artiști moderni, situați în diferite curente — suprarealism, expresionism etc. — care se deosebesc de ceea ce înțelegem prin realism în accepția lui istorică, nu pot fi totuși scoși în afara unei accepții mai largi a noțiunii de realism. În măsura în care ne dezvăluie ascunzișurile intime ale curgerii lumii reale, în măsura în care e orientată spre viață, arta lor are un caracter realist.

Pictura lui Țuculescu, de exemplu, ne pune în fața unor întrebări în legătură cu realismul. În anumite limite se poate vorbi, cred, de un sens realist al operei sale. Numai că el se dovedește un maestru al procedeului modern al transpunerii. A spus-o chiar artistul: « Vream să caut altceva: folclorul. Am lucrat atunci o serie de cîteva zeci de peisaje în care înlocuiam cu motive de scoarțe pomii, norii, florile. Pămîntul era așternut cu motive oltenești, cerul de asemeni — era tot după modul scoarțelor și acesta era un fel special de interpretare a folclorului. Cînd te uitai mai bine vedeai că, cu toată mulțimea motivelor și citatelor populare, nu natura fusese supusă modului scoarțelor, ci motivele țărănești erau supuse naturii și unei forțe lirice care era mai puternică decît ele. »

Este motivul pentru care covorul lui românesc, proiectat pe cer, nu rămîne un simplu element de decor, ci devine un simbol. Prezența lui, acolo sus, parcă printr-o mirifică substituire, și nici aceasta în maniera mimetică, naturalistă, descifrează un sens nou și vibrant.

Este clar faptul că procedeul amintit al transpunerii capătă în viziunea realistă a artei moderne sensuri diverse și multiple. Și aceasta dovedește că artistul plastic are o mare libertate în desfășurarea fanteziei sale. Importante sînt însă aplecarea atentă asupra vieții și grija nobilă pentru înțelegerea autentică și esențială a ei.

Fără doar și poate, în țara noastră se manifestă o tendință fecundă a artiștilor plastici — iar generațiile mai tinere excelează în această direcție — de a desprinde, cu procedee mereu noi, ceva din secretele vieții.

ȘTEFAN POPESCU

Acad. prof. G. OPRESCU

Mai toți pictorii care au ajuns la celebritate în epoca dintre cele două războaie continuă să creadă în importanța pe care desenul se cuvine să o aibă în orice operă, în care natura și omul sînt reprezentați pe o suprafață plană. Nu se pierduse din fericire această convingere seculară. Toți știau că desenul este, cum obișnuia s-o spună Ingres, onestitatea artei, și că un bun desen constă, după cum se exprimase odată Max Liebermann, în arta de a suprima, adică de a alege într-un subiect esențialul și a neglija accesoriile. Ștefan Popescu este mai ales mare în vremea lui și în arta noastră prin însușirile sale de desenator pur. Aceasta nu înseamnează că opera pictată a acestui artist e lipsită de frumuseți; din contră, ea se ridică de multe ori la cele mai mari înălțimi.

Rolul lui Ștefan Popescu în epoca în care trăiește este deosebit de important. Situația aceasta excepțională se datora nu numai talentului, dar și temperamentului și caracterului artistului. Totdeauna conștient de ceea ce dorea, ordonat, muncitor și perseverent, cu o viziune senină și armonioasă a lumii, mișcat, adică contemplativ în fața naturii, pătruns de ea, cu o emoție care mergea uneori pînă la o gravă melancolie, el și-a organizat viața cu gîndul de a-și îndeplini menirea de artist. În această organizare, el a căutat și a găsit colaborări și sprijin la confrații contemporani, care l-au înțeles și care, poate mai puțin hotărîți în viață decît el, s-au lăsat atrași de energia lui Ștefan Popescu și s-au grupat în jurul lui. De aceea îl găsim mereu acolo unde se pregătea viitorul artei, la fundarea « Tinerimii Artistice », în organizarea expozițiilor noastre peste hotare, la originea, mai tîrziu, a asociației « Arta », din care făceau parte cei mai buni reprezentanți ai picturii românești de atunci: Petrașcu, Steriadi, Ressu, Iser, Stoenescu. Împărțindu-și activitatea între creația artistică și între demersurile necesare pentru ca asociațiile artistice să-și poată îndeplini scopul la care tindeau, în atmosfera de indiferență și chiar de neglijență de care erau înconjurate astfel de inițiative din partea oficialității, el a avut adesea de luptat, dar nu s-a lăsat învins.

Se născuse în 1872, într-un sat de deal din fostul județ Buzău, într-o familie preoțească. Învață la Școala de institutori din București, unde este remarcat de unii dintre profesori, printre alții de Ionescu-Gion, critic de artă cu influență, care îl lăudase adesea, mai ales pentru calitatea de desenator. La terminarea școlii, el capătă un post de institutor, dar tot timpul liber îl petrece preparîndu-se ca să fie pictor, sau participînd la întrunirile amicale ale unor oameni de care se apropiase, animați de tendințe democratice, cum era Dobrogeanu-Gherea. Entuziasmul său pentru idealul care ședea la baza socialismului se manifestă în unele dintre primele sale tablouri, ca de pildă o natură moartă, azi mi se pare în Muzeul din Timișoara, în care apar titlurile ziarelor și publicațiilor vremii editate de Partidul Socialist.

Îi era însă greu să ducă paralel activitatea didactică și pe cea de artist, și renunță de a mai fi institutor. Urmărind metodic și didactic formarea sa de pictor, începe să aibă succese în țară. Întreprinde cîteva călătorii în străină

ȘTEFAN POPESCU: Popas — ulei

ȘTEFAN POPESCU: Studiu pentru compoziția *Odihnă pe cîmp* — desen cărbune și cretă

ȘTEFAN POPESCU: Prînzul secerătorilor — ulei

tate, spre a se perfecţiona, între altele la München, unde se face remarcat în expoziţiile oficiale, şi la Paris. În 1904, el obţine chiar o medalie de aur la Expoziţia internaţională de pictură din München. Din ce în ce mai cunoscut, în 1928 el este laureat al premiului naţional pentru pictură. Din fiecare contact cu străinătatea, se întoarce cu opere care se bucură de succes. Dar călătoria care contează mai mult în cariera lui de artist este cea întreprinsă în nordul Africii, un adevărat izvor de schiţe în desen, în acuarelă, în ulei, utilizate mai tîrziu şi pentru tablouri de mai mari dimensiuni. Iar acest fericit obicei de a asocia activitatea lui de pictor cu cea de călător, care se semnalează prin atît de remarcabile rezultate, este continuat mai toată viaţa.

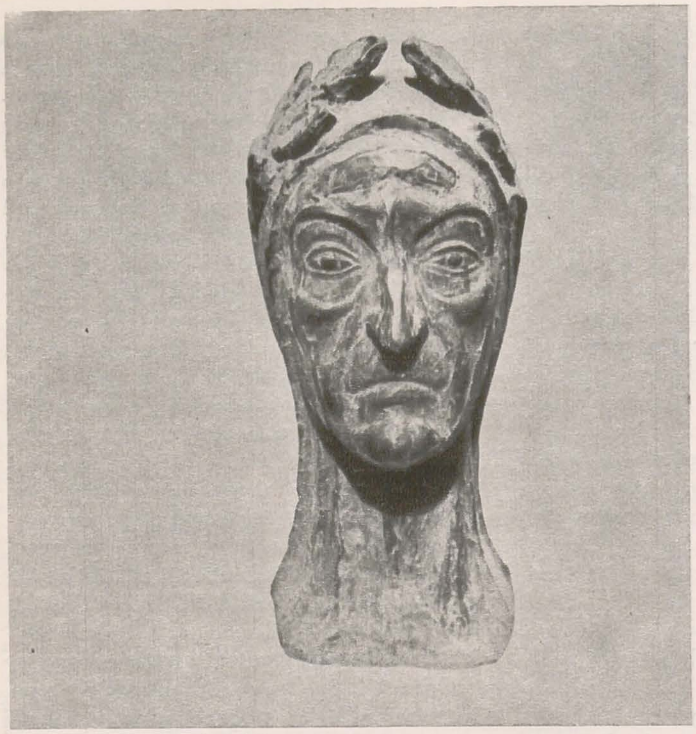
Care sînt subiectele la care Ştefan Popescu se opreşte mai des în bogata sa activitate? El este în primul rînd un peisagist. La el peisajul, ca şi la Corot, ia o formă lirică, devine aproape un act de pietate. El respiră entuziasm, tinereţe, încredere în viaţă, căldură, însuşiri care nu slăbesc de la începutul pînă la sfîrşitul unei lungi cariere. Toate aceste însuşiri reale se observă în picturi, dar mai mult încă în desene şi acuarele, căci s-ar părea că aici găsim adevărata şi completa exteriorizare a simţirii şi a înţelegerii naturii, la Ştefan Popescu.

Este curios să constatăm, comparînd unele schiţe cu operele definitive, că ideile lui se adîncesc de-a lungul procesului de creaţie. Sînt artişti care, destul de exigenţi înainte de a găsi un subiect care să le convină, după ce l-au găsit se lasă duşi de ştiinţa lor, de facilitatea expresiei manuale şi ajung la o imagine poate plăcută, dar fără prea multă adîncime. Cu totul altul este cazul lui Ştefan Popescu. Aşa atinge acea armonie desăvîrşită, solemnitatea obţinută progresiv, pictînd, a compoziţiilor mari, cum sînt *Odihnă pe cîmp*, *Prînzul secerătorilor* — o pînză capitală — şi alte cîteva similare, cu subiect african.

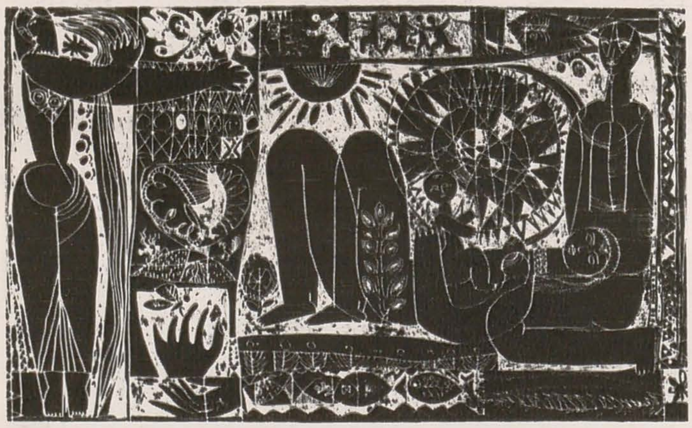
Spre sfîrşitul vieţii, el, care fusese îndeosebi un peisagist, este atras şi de compoziţii cu natură moartă, din care ne-a lăsat cîteva exemplare deosebit de fermecătoare. Puţine portrete totuşi în activitatea lui de pictor, — vorbesc de portretele propriu-zise, — şi acelea numai imagini ale unor rude sau familiari căci, dacă trecem în revistă operele sale realizate în nordul Africii sau cele din Deltă, foarte numeroase, în ele găsim nenumărate portrete desenate, admirabile din punctul de vedere al expresiei plastice, al caracterizării celor care-i serviseră de model. Arabii, în costumele lor care-i îmbrăcau atît de maiestos de la cap la picioare, ca pe grecii şi romanii de altădată, bărboşii lipoveni pescari, care abundă alături de copacii atît de bine exprimaţi în studiile din Deltă, sînt o mărturie de ce ar fi putut face Ştefan Popescu ca portretist, dacă ar fi intrat pe această cale.

Aruncînd o privire generală asupra operei sale, ajungem la concluzia că ceea ce interesează pe artist, sînt în primul rînd vederile din natură, şi, din acestea, cu deosebire copacul. Copacul, ori de ce tehnică s-ar fi servit, îl găsim în toate formele şi de toate dimensiunile, grandios sau chircit şi chinuit de boli şi redus la forme fantastice ce-ţi fac parcă milă, ca în imaginile suprarealiştilor, cum sînt sălciile din Deltă. În măsură egală, dar atunci în desene, el se apropie de chipurile oamenilor din popor. Tablourile cu asemenea subiecte răspundeau în Ştefan Popescu la două însuşiri esenţiale: pe de o parte la romantismul său nativ, care apare oriunde găseşte un subiect care să-l entuziasmeze, ca de pildă splendidele scene cu interioare africane, ori cele cu ruinele de cetăţi din Maroc, ori castelul papilor din Avignon, ori marinele din Bretania; pe de alta, la simţul său de executant, format la o strictă disciplină clasică. Oare nu acesta este şi cazul lui Delacroix? De aici impresia de lucru definitiv, perfect închegat, pe care ne-o lasă o lucrare de Ştefan Popescu. Totuşi, parcă nimic nu ne lasă mai mulţumiţi decît desenele şi acuarelele sale. E curios să constatăm că acest pictor, care adesea în tablouri ţinteşte la o armonie sumbră şi surdă, în acuarelă, strălucitor şi plin de lumină şi de culoare, devine un emul al celor mai buni acuarelişti ai noştri, adică al lui Szathmary, Dărăscu, Arnold, Luchian ori Henri Catargi.

Opera lui, prin expoziţiile personale şi prin participarea lui la expoziţiile la care era invitată ţara noastră, apoi şi prin albumul pe care Mircea Popescu şi cu mine i l-am consacrat, a fost cunoscută şi preţuită în străinătate. Cea mai admirativă apreciere o găsim în revista « The Connoisseur », din decembrie 1962, unde Nevile Wallis termină o scurtă analiză a albumului, afirmînd că lucrările reproduse, prin diversele lor calităţi, « îi aduc cuiva aminte de misterul lui Rembrandt ». Se poate oare imagina o preţuire mai înaltă?



GHEORGHE I. STĂNESCU: Dante — bronz



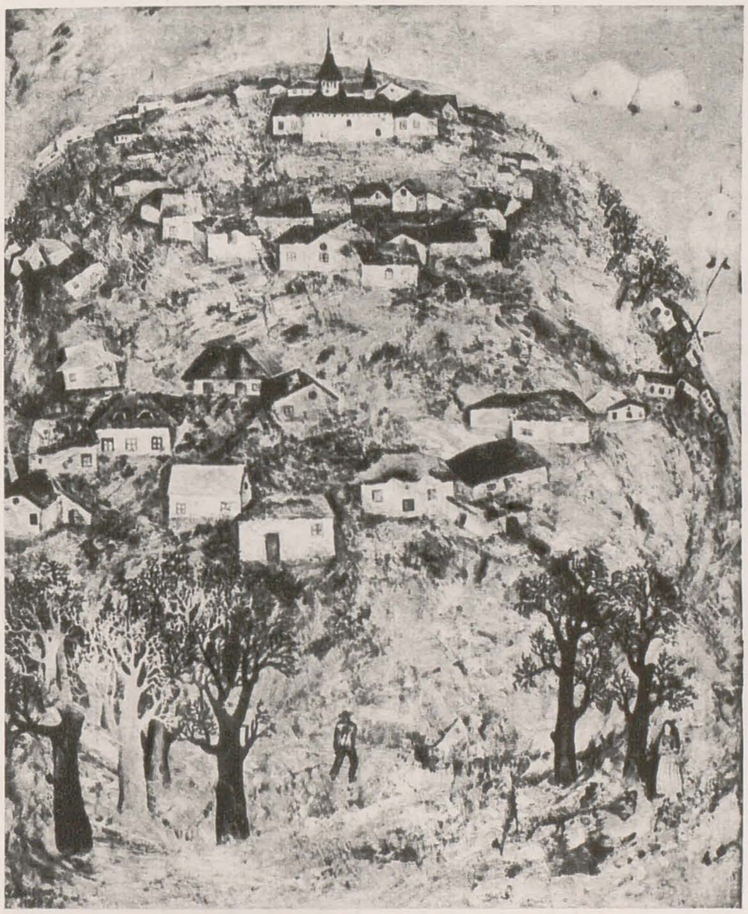
FRANCISC DEAK: Sărbătoare — gravură pe metal

PETRE BALOGH: Motiv figurativ — lemn

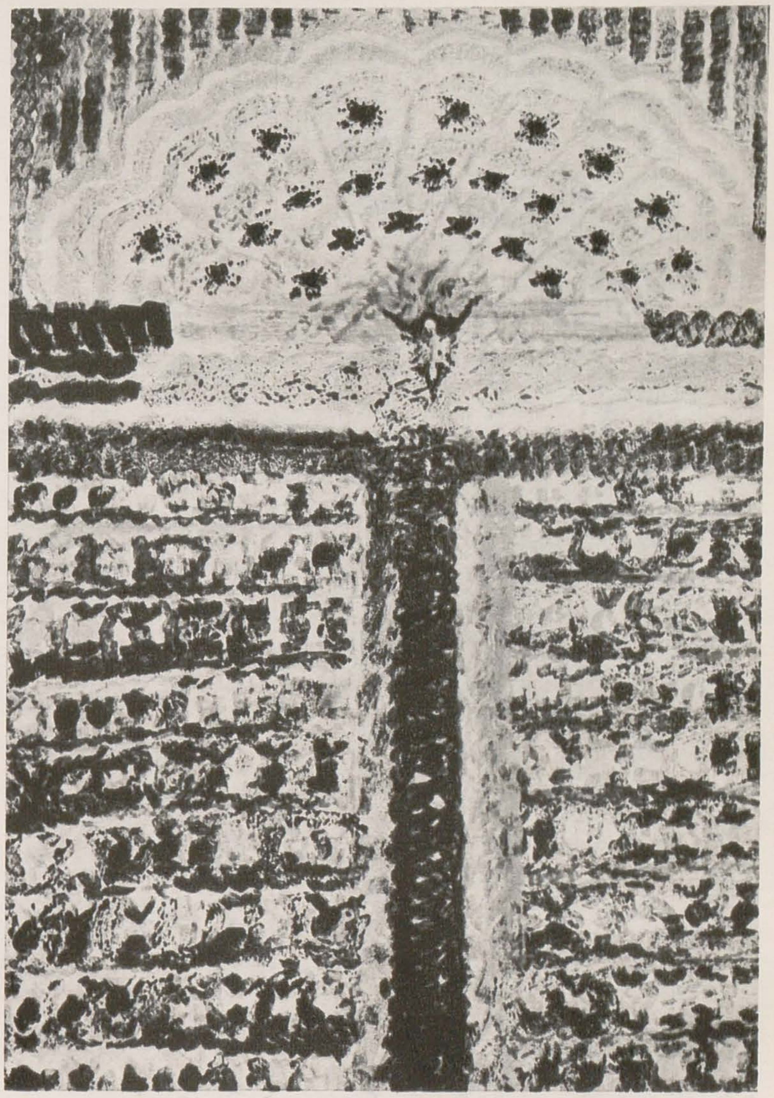
PÉTERFY LÁSZLÓ: Compoziţie — ulei

ZOLCSÁK SÁNDOR: Portretul actriţei Szekely Ana — ulei

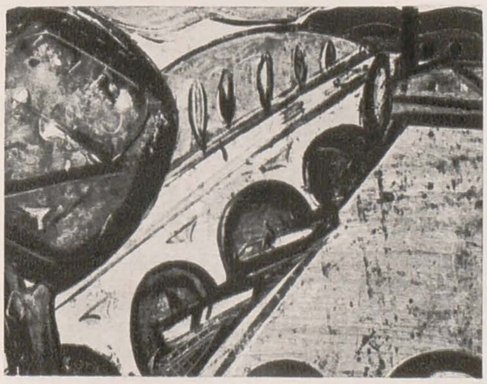
CU OBIECTIVUL FOTOGRAFIC PRIN ATELIERE



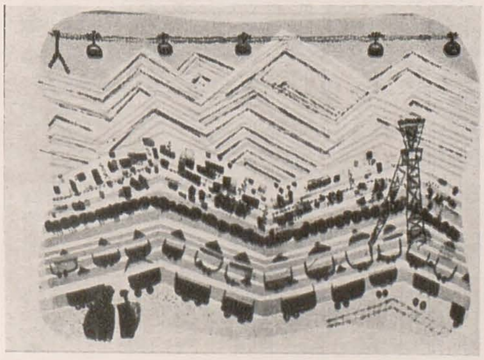
DIMITRIE GAVRILEANU: Amintiri din Voroneţ — ulei



MARIA LAZĂR: Concert — ulei



IOAN PETROVICI: Podul — tuş şi acuarelă



MARIA POPA GEORGESCU: Valea Jiului — litografie

CĂLIN ALUPI: Portret în albastru — studentă — ulei

OCTAVIAN ANGHELUȚĂ: Eugen Schileru – desen în creion (Colecția Radu Bogdan)

EUGEN SCHILERU

RADU BOGDAN

Eugen Schileru a împlinit 50 de ani. Un sfert de veac de amintiri mă leagă de omul acesta cu spiritul fin, veșnic atent la marile pulsații ale vieții intelectuale, lucid și sensibil, născut să contemple idei și să guste cu voluptate metaforele inteligenței.

Cînd l-am cunoscut era, ca și astăzi, un posedat al cărții și librăriilor, turmentat de pasiunea frumosului, setos să afle cît mai mult și în toate domeniile. Prompt, cu informația la zi, nu-i scăpa nici o revistă, nici un tom deosebit. Cumpăra dintr-odată nu doar o carte sau două, ci zece, douăzeci. Mai tîrziu constatam că le intuise esența înainte ca măcar să le fi răsfoit. Avea darul rar al detecțiunii faptului de calitate.

Ceasul de conversație cu Eugen Schileru însemna un festin spiritual de o rafinată suculență. Continuă să însemne și astăzi. La fel în ce-l privește pe vorbitorul în public. Cine îl aude rămîne urmărit de substanța gîndirii, de ingeniozitatea comparațiilor, de eleganța frazei, de subtilitatea interpretărilor. Nu m-am despărțit niciodată de dînsul fără a mă fi simțit mai bogat.

Om deopotrivă al scrisului, Eugen Schileru a cultivat de tînăr genul critic și eseistic. Și-a ramificat incursiunile analitice, cu o egal de pronunțată acuitate, în sferele literaturii, plasticii și cinematografului. Din perspectiva culturii sale filozofice a știut să le găsească numitorul estetic comun, diversificîndu-i aplicația în funcție de specificul fiecăreia, dar păstrînd în esență același principiu de investigare complexă care unește planul gîndirii cu cel al sensibilității. De aceea, pretutindeni unde îi întîlnesc scrisul, recunosc îndărătul propozițiunilor o problematică personală, ecuația individualității sale de critic, rezultată din experiențele vieții în împletire cu emoțiile faptului creator.

Mi-aduc aminte de una din cele mai perspicace analize pe care Schileru le-a consacrat unei opere. A scris-o în 1947. E vorba de *Enigma Otiliei*, a lui G. Călinescu. « Otilia — spune acolo prietenul meu (citez trunchiat) — a trăit înconjurată de calomnie, de infamie, de răutate. Cei ce încercau să o apere erau slabi și lași. Avea în schimb cîteva arme cu care se putea apăra singură. Era frumoasă și inteligentă. Și știa să-și utilizeze cu dibăcie o bunătate inițială, dar avariabilă, deteriorabilă. Însă mai presus de toate, Otilia era conștientă de posedarea tuturor acestor daruri. Și Otilia, din această luptă de unul singur, obișnuise să se simtă singură și să nu se bizuie decît pe ea însăși. Aceste reflexii de apărare aveau să o mențină în viață și demnitate, dar aveau să-i schimbe structura. (. . .) Pentru ea care trebuie să fie mereu la pîndă, gata de apărare, bunătatea și tandrețea sînt ori arme, ori încercări de a-și face aliați, ori izbucniri scurte ale însinguratului obsedat de iminența atacului. Astfel că, pe de o parte tip de om anxios, contribuie să-și ascundă anxiile ca pe un călcîi al lui Achille, pe de alta nu primește nimic din fluxul pasional al celuilalt, ci numai oferă. (. . .) Însă Otilia nu este un dat, ci un proces. E o ființă care cu toate măsurile luate, cu toată înțelepciunea, prudența și precauția, nu se poate constitui. Or, a nu te putea constitui înseamnă a nu cunoaște fericirea ». Mi se pare că identific aici unul din procedeele caracteristice lui Schileru: acela de a explora un personaj fictiv, dar închegat din componentele realității, printr-un sondaj psihologic care — pornind de la paralelismul anumitor situații — utilizează datele introspecției.

Trăiește în Eugen Schileru un romantic căruia nu i s-a istovit niciodată potențialul de visare. Dar pentru că structura lirică a acestui romantic e mai mult de ordin mental decît afectiv, visele sale păstrează o anumită rigoare, rămîn niște plutiri treze peste o realitate avută permanent în vedere. Datorită acestui amestec de reverie și luciditate, Schileru a introdus în peisajul criticii noastre plastice o notă aparte, care îmbină ipostazele faptului de artă, capacitatea lui de impresionare, cu judecata cînd entuziastă, cînd elegant corosivă, cînd nițeluș ironică, purtată — de la înălțime — asupra acelorași ipostaze.

Pentru Schileru critica este întîi de toate un act de ținută, și dacă uneori concilianța aprecierilor sale poate întîlni o dezaprobare, în schimb elevația modului său de gîndire întrunește adeziunea tuturor. Se poate spune, fără a avea conștiința exagerării, că — la noi — Eugen Schileru este unul dintre purtătorii de condei care au înnobilat scrisul critic, îndeosebi cel al cronicilor plastice și cinematografice din ultimele două decenii, cărora prin aportul său le-a restituit adesea o necesară demnitate intelectuală, demonstrîndu-le prin aceasta importanța în cîmpul culturii.

Cînd într-o zi se vor aduna în volum numeroasele comentarii critice, prefețe și studii introductive în care Schileru s-a risipit cu o inadmisibilă generozitate, cînd se vor antologa paginile închinate lui Cocteau, Chaplin, Pallady, romanului polițist, scenografiei, sau problemelor picturale legate de spațiu și culoare, se va vedea că stăruințele acestui spirit — prea puțin îndemnat să se ia în serios pentru a-și construi singur cartea care să-l reprezinte — au tins neabătut către promovarea unei culturi autentice, de orizont larg și de gîndire profundă. L-au ajutat la aceasta o curiozitate intelectuală neobosită, o memorie prodigioasă și un respect plin de umilitate pentru actul de cultură și creație. Și poate că pe acest brăilean — care în bătrîne cafenele de piatră de pe cheiul Dunării a apucat să converseze cu Panait Istrati și să-l audă povestind — l-a ajutat mai mult decît toate o vastă experiență în cunoașterea vieții și oamenilor, experiență care l-a făcut să înțeleagă cultura ca pe un stimulent nu numai al minții, dar și al virtuților sufletești, al aspirațiilor de încredere, afecțiune și solidaritate umană. Eugen Schileru le slujește în continuare, prob și devotat.

EXPOZIȚII

ADIGIO BENITEZ: Peisaj — ulei

AMELIA PELAEZ: Femei — ulei

PICTURĂ CUBANĂ

N. ARGINTESCU-AMZA

Intrînd în expoziția de pictură cubană ne-a izbit dintr-o dată cea mai autentică explozie de meridionalitate. Tensiunea elanului interior și dramatismul impulsurilor biologice avea adesea luminozități solare; și totuși un anumit dozaj al elementelor plastice împiedica peste tot eflorescențele sau efluviile tropicale.

Astfel, Amelia Pelaez dinamizează stenic dramatismele negrului de vitraliu, graficizînd decorativ, la antipodul unui Van Gogh sau Rouault. Se vede însă că a înțeles lecția de înnobilare decorativă a unui Pablo Picasso — lucru vădit mai cu seamă în tabloul intitulat *Femei* (1959).

Cu cele cinci pînze ale lui René Portocarrero ne apropiem foarte mult de specificul precolumbian. De format mijlociu, tablourile acestui artist, care a mai expus la noi acum doi ani, se caracterizează printr-un amestec de senzualitate a materiei cu valențe de incantație primitivă. Lucrarea *Portrete ornamentale* — mai mult decît *Figura compozițională* — prin pastozitate și sonoritățile de galben, albastru, împestrițate de vibrația alburilor, revelează intențiile de expresivitate magică. *Portretul* izbutește să transpună pe un fundal de ocruri plasticitatea împletiturilor de rafie și a covoarelor de fibră vegetală.

Din lucrările lui Adigio Benitez trebuie semnalată noblețea unei compoziții mari, intitulată *Sudorițe*, unde transluciditatea de albastru de vitraliu și ritmica ansamblului, alături de vibrația alburilor de centru, vădesc un rafinament aproape feminin.

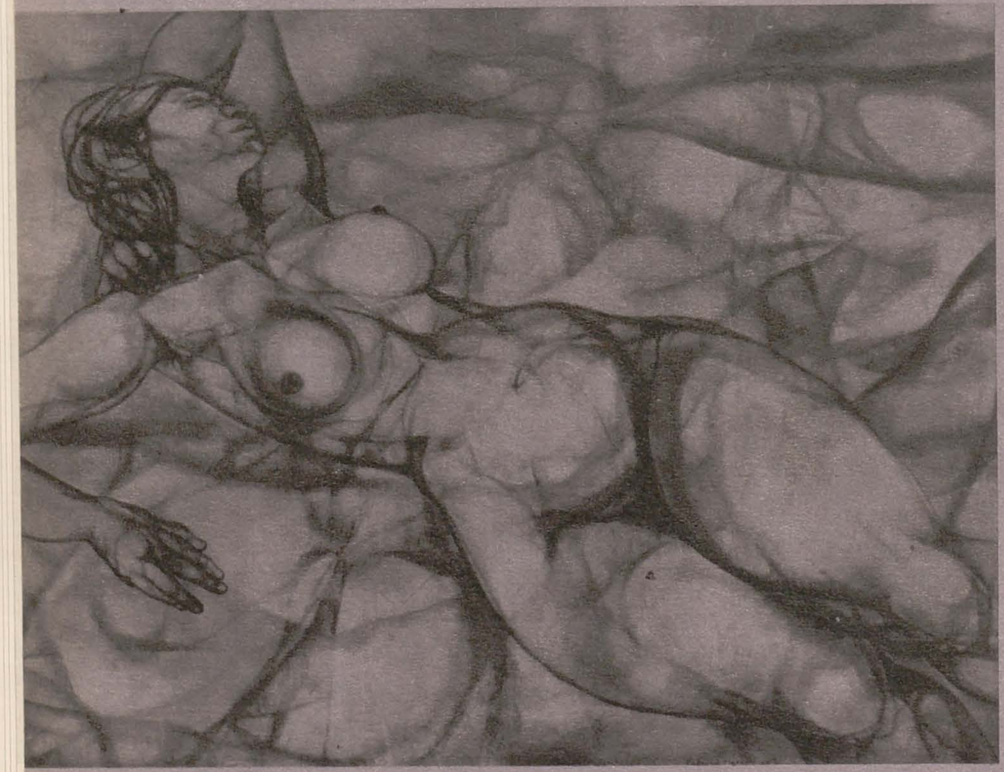
Cu Servando Cabrera Moreno ne aflăm în fața unei virtuozități care nu șovăie să împrumute tensiunii de viziune michelangiolescă expresiunea de arabesc a liniilor contorsionate. Obsedat al virtuozităților de linie și de punere în pagină, artistul pare, ca bătrînul Hokusai, beat de desen. Cele două nuduri ne indică un literat psiholog, furat de manierisme rafinate.

Oroarea de false rafinamente o exprimă cu patos neoromantic Antonia Eiriz Vazquez care, dincolo de modernele fresce mexicane, reactualizează substanțe goyești, în cadrul unei expresivități de șarjă expresionistă. În tripticul *Moartea*, ocupînd un întreg perete, un fel de uragan simfonic de galben-negru reia faimoasele teme medievale ale dansului morții, izbutind să potențeze naiv, uneori frust, viziunile adesea manieriste ale unui William Blake sau Ensor. Apropierea de belgianul James Ensor e și mai interesant de urmărit în lucrarea de aproape doi metri înălțime, intitulată *În capelă*, unde, prin acorduri de nuanță folclorică, se împletește, în chip sugestiv și stenic, decorativul cu simbolicul contemporan. În tabloul intitulat *Familia* — cu rozuri și acuități psihologice à la Velasquez (din portretele de obsedante ascuțimi tipologice) — Mariano Rodriguez, într-un turbure amestec de fantezie, visare și senzualitate, izbutește să închege o compoziție cu o forță simbolică remarcabilă.

În sfîrșit, Antonio Vidal aduce un salut neprecupețit celor cîțiva franco-italieni care « pictează » cu materiale de sac lipite; în tablouri în care sugestia figurativă nu este absentă, dovedește însă că e stăpîn pe acorduri cromatice și că are simțul materialelor. De acestea

SERVANDO CABRERA MORENO: Nud — ulei

ZOFIA LITAK: Compoziție — gobelin



se dispensează aproape cu totul « abstractul » Luis Martinez Pedro. Cele cinci mari lucrări intitulate ingenios *Ape teritoriale* plasează vibrația fluorescentă a albastrurilor electrice pe fundaluri strict geometrice de gri și negru mat, știind însă să echilibreze contactul cu retina privitorului. Atît de mult, încît tabloul purtînd cifra 12 evocă într-adevăr undele încremenite ale apei sub un cer de un violaceu ușor fantomatic.

Desenele în tuș de un sobru rafinament ale lui Raul Milian — și dînsul binecunoscut nouă — sînt înrudite sufletește și tehnic cu cele mai rafinate căutări ale lui Paul Klee, dar izbutesc să închege un alfabet propriu de autentică inserțiune, foarte discretă, într-un magic și folcloric de o muzicalitate în același timp telurică și sublimată estetic.

Desigur că expoziția cubană, prin cele cîteva participări, nu a epuizat peisajul actual al picturii din țara prietenă. Ea a deschis însă o perspectivă deosebit de semnificativă asupra preocupărilor și orientării estetice ale artiștilor cubani.

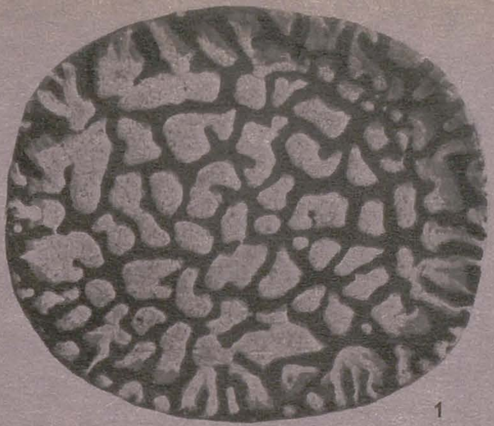
ARTĂ DECORATIVĂ POLONEZĂ

Cu vie satisfacție am admirat nivelul textilelor (țesături, tapiserii, imprimeuri etc.) și varietatea lucrărilor de ceramică ce au fost prezentate în expoziția celor 18 tineri artiști polonezi, unii chiar foarte tineri, găzduită la galeriile din bd. Bălcescu.

Panourile pictate, ca și gobelinurile, ingenios « reconsiderate », cu o surprinzătoare sobrietate uneori și cu o remarcabilă suplețe alteori, te obligă să recunoști că te afli în fața unui fenomen semnificativ.

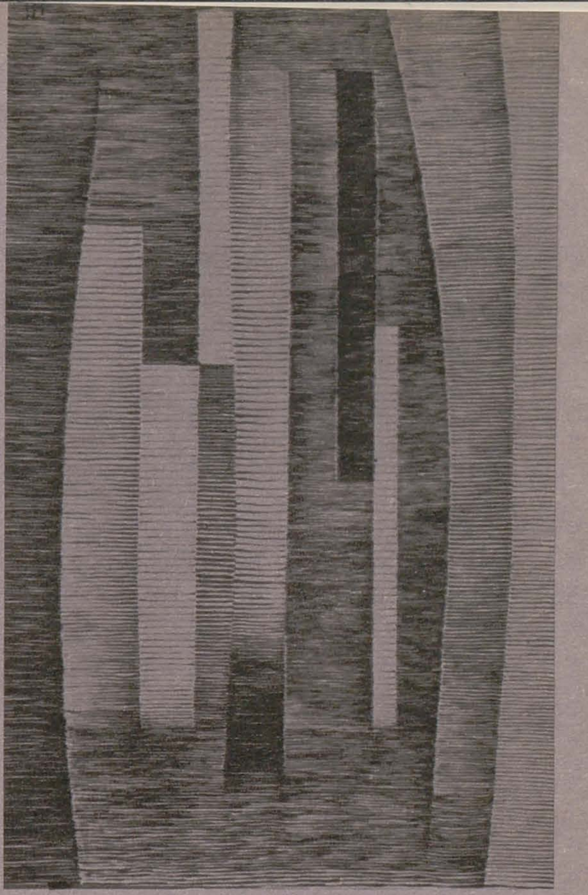
Se știe foarte bine, de pildă, că de-a lungul anilor, de mai bine de un deceniu, evoluția afișului polonez este foarte interesantă, din mai multe puncte de vedere. Acest lucru nu se poate întemeia decît pe un ansamblu de calități în vîrful cărora stă, pe plan strict estetic, un remarcabil simț al viziunii decorative, ocolind platitudinea didactică și literaturizarea desuetă.

Același simț al decorativului s-a vădit și în expoziția de țesături și ceramică, împreună cu o siguranță a dozajului cromatic și a dibăciei tehnice. Agreabil sînt cumpănite raporturile dintre alb, gri și negru îndeobște; cochetăria luciului metalic, dar și a tonurilor de patină catifelată, de la nuanțele surde de verde pînă la verdele de cocleală, așadar cutezanțe de sensibilitate estetică inovatoare, se aliază cu un simț al detaliului aproape extrem-oriental, cu smalțuri savante și totuși de o tinerească tensiune vitală, în nuanțe fluorescente sau glazuri stinse. Nicăieri nimic ostentativ. Dimpotrivă, atmosfera generală a închegat un fel de prețioasă stenicitate care merită întreaga noastră apreciere, cu atît mai mult cu cît o anumită discreție, greu de definit, estompează impetuozitățile tinerelor afirmări. Rufin Kominek, de pildă, a expus, printre altele, o « piatră de moară » stilizată, ținută în ocruri patinate, a cărei grație aduce a « cenușăreasă », alături de un vas ornamental de grădină, de o linie



1

2



3

1. MIECZYSLAW ZDANOWICZ: Pateră decorativă — glazură

2. HENRYK KUBIK: Nunta — țesătură pictată manual

3. ANNA SOKOLOWSKA: Concentrație — țesătură pictată manual

elegantă cu vagi elemente egiptene, mai svelt, dar la fel de discret.

Lucrările de ceramică ale Halinei Olech, deși pornesc de la o viziune de idoli africani într-o transpunere foarte liberă, aproape abstractă, în care ocrul este « pătat » cu cenușă, și cu toate că atmosfera stranie de vechi ritual e certă, izbutesc să păstreze un anumit echilibru și, am spune, o decență — fără urmă de servitute documentară. Piotr Wieczorek ajunge la o dezarmantă grație în delicioasele sale stilizări ale unor elemente « heraldice ». În micile sale lucrări de ceramică renunță la figurativul propriu-zis, în înțelesul larg al cuvîntului, dar păstrează valențele de sens ale unor aproximative forme prin fine sugestii.

Este adevărat că, alături de vase de o rafinată eleganță ce împacă un punct de vedere rudimentar cu o surprinzătoare siguranță tehnică, au fost prezentate în expoziție și lucrări mai puțin convingătoare, ca acele vase prea turtite vertical. De asemenea, fără a fi lipsite de calități, unele cahle ni s-au părut a fi mai puțin interesante, încadrîndu-se într-o viziune astăzi curent europeană.

Țesăturile « draperii », fie pictate, fie imprimate, le-am găsit încîntătoare adesea, deși uneori nesusținute pe plan tehnic. Astfel, obținerea unor efecte metalice pe o materie textilă prin procedee manual picturale surprinde și farmecă, dar și neliniștește. Nu sîntem prea departe de un anumit „trompe l'oeil" care, neanulînd sinceritatea viziunii, și mișcîndu-se pe un alt plan de explorare « experimentală », pare ciudat. Există un coeficient de inedit vizual în asemenea încercări ale Annei Kramarz-Gruszczynska. Anna Sokolowska, tot în lucrări pictate manual, de o anumită ritmică, menține într-o viziune destul de abstractizantă un echilibru al ansamblului plastic, încît valoarea acestor explorări personale nu poate fi tăgăduită.

În tapiseriile executate în tonuri folcloric roșii, galbene și cafenii, cu efecte de turtă dulce, nu mai descoperim același nivel de gust. Se poate vorbi de un cromatism « bălțat », aproape dezagreabil. Totuși, la Henryk Kubik sezisăm o prospețime.

Mai puțin fruste, armoniile de alb, gri și ocruri ale țesăturilor de lînă se compun echilibrat într-o stilizare ușor infantilă, jucăușă. Variantele de covor — gobelin — scoarță țărănească, semnate de Boleslaw Tomaszkiewcz, au vădit un apreciabil nivel tehnic, mai ales lucrarea în alburi de zeghe și negruri fumurii care captează o tensiune luminoasă aproape dansantă. Plasînd-o lîngă o lungă masă ovoidă albă, între doi pereți evocînd stînci, închegarea decorativă devine sezisant originală, deși sugestiile figurative sînt destul de aproximative. Ansamblul viziunii închide un șirag de elemente făcînd parte cert din pitorescul vieții ciobănești, cu toate că ruralitatea, ca și accentele de priveliște abruptă, sînt doar insinuate vizual.

Cu gobelinul lui Zygmunt Suty ne întoarcem la rafinate armonii cromatice, în care atmosfera rămîne gravă și sobră. Structurile vegetale, liber stilizate, păstrează însă o tensiune plină de elan tineresc.

Lucrările semnate de Tereza Fabierkiewicz și Maria Ciesielska sînt ingenioase, dar neconcludente. Amestecul de naivitate infantilă și rafinament insuficient asimilat nu ajunge la o certă grație, chiar dacă savoarea nu lipsește.

Reamintind că este vorba de proaspeți absolvenți ai școlilor superioare de artă plastică din Lodz și Wroclaw, credem că afirmarea acestor tinere talente certifică excepționala înzestrare, din punct de vedere plastic și mai ales decorativ, a poporului polonez.

AFIŞUL ROMÂNESC LA BIENALA DE LA VARŞOVIA

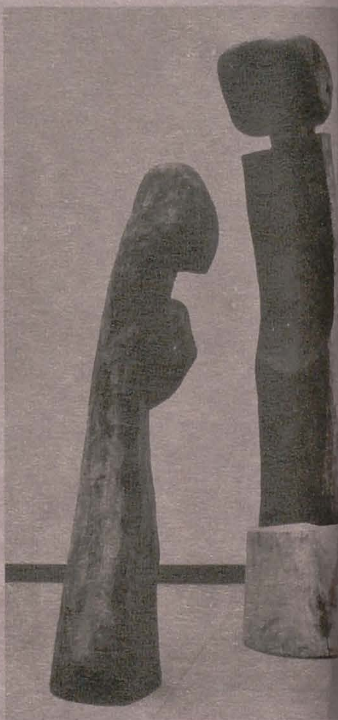
GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEŞTI

1. ANAMARIA SMIGELSCHI: Afiş — tehnică fotografică

2. GH. ILIESCU-CĂLINEŞTI: Horă — lemn

1

2


3

AFIŞUL ROMÂNESC LA BIENALA DE LA VARŞOVIA

În arta modernă, tainica viaţă a raporturilor dintre alb şi negru urcă pe o scară mai înaltă către spiritualizarea fenomenului plastic. Nuditatea liniei pare mai dezlegată de « servitutea » materiei colorate. Elocvenţa ei, uneori uluitoare, se mişcă pe planul mai epurat al sugestiei. Senzualitatea şi mirajul ei decantat poate fi descoperit fireşte în unduirea volutei, în ghirlandă şi în arabesc. Dar imperativele de maximă sobrietate, uneori dure, ale jocului unghiular de linii, închid prin săgetarea verticală, urcînd către bolţi, sau prin orizontalitatea de bază geometrică, aderînd la echilibrul solului, însăşi esenţa voinţei umane preschimbînd faţa universului şi pătrunzînd în tainele cosmosului.

Sînt lucruri ce s-au putut din plin verifica la Bienala de afiş de la Varşovia, manifestare foarte importantă deoarece este vorba de prima bienală internaţională de afiş. Graficieni din 30 de ţări au dat strălucire şi prestigiu acestei manifestări. Un amplu juriu a selectat aproximativ 600 de afişe, reprezentînd peste 300 de artişti.

Ţara noastră a avut o participare însemnată. Magda Ardeleanu, Anamaria Smigelschi, Petre Grant, Trofim Brînză şi Iosif Molnar ocupau cu 15 lucrări — aproape toate interesante şi toate de un meşteşug încercat — un panou în sala centrală, în foarte bune condiţii de prezentare. Un afiş al Anamariei Smigelschi (pentru filmul italian *Mondo cane*) a obţinut o menţiune de onoare a bienalei, iar un afiş al Magdei Ardeleanu *(Visitez la Roumanie, pays de légende, pays du folklore)* a obţinut premiul LOT, al Direcţiei Liniilor Aeriene Poloneze. Anamaria Smigelschi a dovedit, în două dintre cele trei afişe expuse (mai puţin în pitorescul *Visitez la Roumanie*), şi anume în dramatica mască a lui Oedip, cu stranii şi sezisante luminozităţi de metaloplastie colorată, şi mai ales în *Mondo cane*, cu raccourci-uri foarte îndrăzneţe, o certă originalitate de viziune.

Cele trei lucrări ale Magdei Ardeleanu valorificau izvoare folclorice, păstrînd o tensiune lentă şi o densitate foarte preţioase. În afişul *Visitez la Roumanie, pays de légende . . .* (premiat) se echilibrau elemente folclorice, uşor hieratizate arhaic, cu o monumentalizare decorativă de cea mai autentică modernitate.

Lucrările premiate vădeau în chip sezisant nota caracteristică a graficii noastre tinere. Există la ambele artiste, o tendinţă de a îmbina tensiunea creatoare, gravă, cu un anumit elan stenic, fără dexterităţi facile.

Cu afişele lui Iosif Molnar pentru piesa lui Beckett « En attendant Godot », ale lui Trofim Brînză şi Petre Grant se completează, ca număr, participarea graficienilor români la această confruntare artistică internaţională de mare răsunet.

GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEŞTI

În artă sînt cazuri cînd excesul de ingeniozitate, ducînd la anumite virtuozităţi, poate nelinişti. De la prima sa expoziţie însă, tînărul sculptor Gheorghe Iliescu-Călineşti vădeşte că ingeniozitatea susţinută de reale virtuţi de artist este pusă în slujba unor preocupări de o anumită adîncime.

Există o tensiune cuceritoare, un fel de elan aproape dansant în arta acestui creator de forme sculpturale. Netăgăduit că expoziţia (de la sala Dalles) a închegat un fel de încremenire de menhire şi de troiţe, stilizate liber, de viziuni onirice lăcătuite în piatră şi lemn, peste care însă freamătul neastîmpărului de sensibilitate şi de intelect înfiripă un fel de briză ritmică purtînd în ea ceva muzical.

Se vede că, antipodic, artistul oscilează între preocuparea pentru masivitatea dîrză, cioplită cu barda, şi fluidităţile melodice ale liniei. Într-o lucrare masivă de peste patru metri *(Stîlpul iubirii)*, linia se înalţă unduioasă către bolţi, după cum, în alta, învăluie mîngîietor un cap de copil *(Portret de copil)*. Aici, omagiul ucenicului întru viziunea Paciurea este vădit. Un mic portret beneficiază de solidul meşteşug al lui Medrea, aşa cum vigoarea dăltuirii lemnului dovedeşte asimilarea lecţiei de conştiinţă artistică a lui Geza Vida.

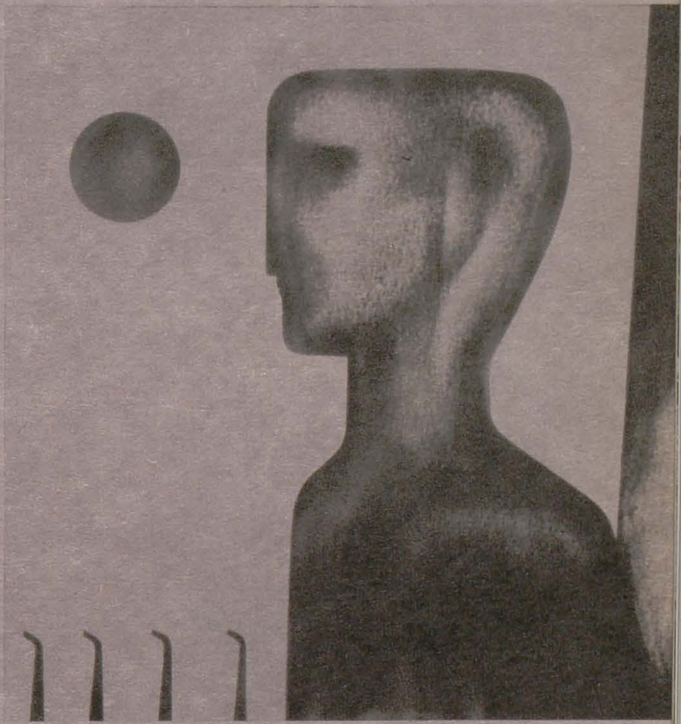
HARRY
GUTTMAN

3. GH. ILIESCU-CĂLINEŞTI : Înfrigurare *şi* Dăruire — lemn

4. GH. ILIESCU-CĂLINEŞTI : Noaptea — piatră

5. HARRY GUTTMAN : Soare negru — desen în tuş

4



5

În *Ţărancă din Muscel*, lucrare de aproape un metru, ni se revelează « factura » caracteristică pentru faza actuală a lui Iliescu-Călineşti. În ampla stilizare obţinută prin scobirea directă a lemnului există ceva din vibraţia sensibilităţii inimitabilului Gheorghe Anghel ; volumul, uşor înclinat într-o parte, fructifică nobleţea monumentală a unui port ţărănesc de fastuoasă sobrietate.

Tînărul sculptor a înţeles ce sugestii complexe închide în piatră şlefuirea obţinută de eroziunea vîntului şi a apei. Astfel, în lucrarea *Cuminţenie*, respectuos omagiu marelui Brâncuşi, intervenţia mîinii omeneşti este redusă, pătrunzîndu-se doar dinamica sugestiilor de structură morfologică. Dacă în *Leagănul* aflăm o remarcabilă dinamică a mişcării, în interesanta troiţă-stîlp de poartă ne mişcăm în cadrele unui decorativism foarte simplificat.

Există şi ezitări, ca în *Stîlpul maternităţii*, masă oarecum frustă, sau în *Pămînteanca*, expresivă dar contradictorie ca stilizare. Frustă ni se pare şi lucrarea intitulată *Pe gînduri*. Pe de altă parte, amplele stilizări din *Înălţare* ori *Nod al generaţiilor* credem că, deşi interesante, sînt discutabile ca valoare sculpturală.

În *Hora*, cele trei figuri tăiate în lemn reiau în chip foarte personal preocupări nu străine de viziuni mai vechi ale lui Ion Vlad, dar izbutesc, ca şi monumentala *Ţărancă din Muscel*, să deschidă un drum personal de un hotărît interes. Iar brâncuşianul ovoid, aşa numita *Dăruire* şi, de asemenea, *Stăpînire* arată din nou că drumul început este temeinic.

HARRY GUTTMAN

Prima expoziţie a lui Harry Guttman (Galeriile din bd. Magheru), cu variate preocupări de investigaţie, cu virtuozităţi rafinate vizînd uneori caligrafismul (de bună calitate, dar cîteodată doar caligrafism), a impus, în primul rînd, prin vigoare şi prin echilibru tehnic.

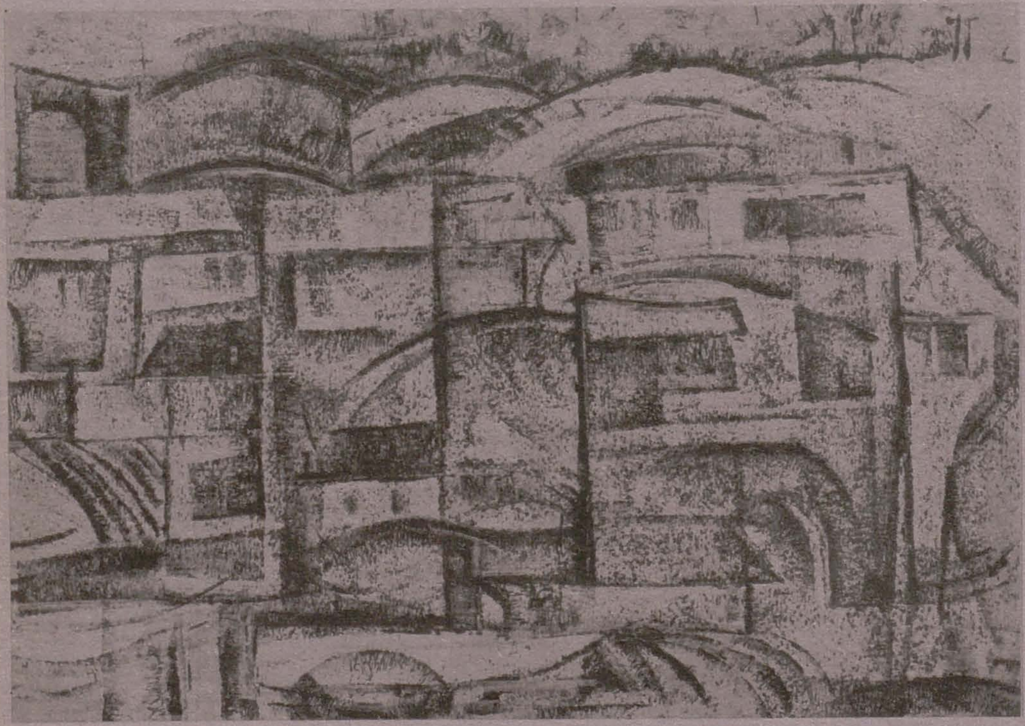
Într-o serie de lucrări, grotescul se împleteşte atît de intim cu fantasticul senzaţiei de oroare, cu ţipătul crispat de groază, încît am numi-o simbolic « seria golemică » : degenerescenţă, distrugere, iresponsabilitate a masacrului. Iată copilul cu urechi largi, blegi, degenerate : involuţia biologică precipitată de conjunctura catastrofică. Alături, lucrarea intitulată *Napalm:* gura ca un crater, zone negre, ameninţătoare. Ceva mai departe *Mercenarul:* ochii, mici hăuri cu margini crenelate, iradiind voracităţi subumane. Există, cum am văzut, la graficianul nostru o violenţă a utilizării simbolului, care, uneori, are un accent filozofic fecund. Alteori este doar literaturizant, pentru că, insuficient închegat, nu poate realiza o plenitudine propriu-zis plastică. În asemenea cazuri rămînem doar la sugestia filozofantă, ilustrativ grafică, prea curentă. Astfel, în *Clipa*, timpul este redat prin nişte rotiţe de ceasornic deasupra unui cap schematizat geometric, automatizat destul de simplist. Dimpotrivă, în *Noapte şi zi*, geometria este subtilă, discretă şi coerentă, şi obţine o transpunere plastică valabilă. Subtil este şi *Kimonoul*, cu nuanţele sale modulate de verde măsliniu, albastru de smaragd, citron cu tainice pîlpîiri de carmin. Cînd însă simplificarea este simplistă, ca în lucrarea numită cu naivă ostentaţie *Simbolul mîinii*, se ajunge la banalitate şi aproximaţie. Există în conturele prea dure şi chiar în pulpa acestei mîini, cu degetele desfăcute, răşchirate, ca nişte crengi de copac, deficienţe de desen, deşi desenul se vădeşte adesea de o siguranţă impresionantă. De o anumită incongruitate plastică ni se pare şi *Fereastra*, pe pervazul căreia s-a rătăcit un măr (probabil tot simbolic . . .). În asemenea cazuri, plenitudinea tensiunii afective scade şi se accentuează tendinţa de graficizare care atinge discutabile virtuozităţi tehnice, mult mai sărace ca semnificaţie. Un rafinament grafic valabil într-o măsură oarecare găsim în *Jucării*, *Furtuna*, *Oraşul* şi, mai ales, în *Ploaia*, frumos susţinută cromatic. Meditaţia este mai tensionată însă în lucrarea *Saltimbancii*, de pildă, impregnată de nelinişti grăitoare, ori sublimată şi chiar înnobilată precum în *Zburătorul*.

EUGENIA DUMITRAȘCU

CONSTANTIN BULAT

OLGA BUȘNEAG

1



2

În ansamblu, nivelul meșteșugului și bogăția preocupărilor pot fi socotite remarcabile. Acest drum cere doar un plus de echilibrare. O mai riguroasă cernere a simbolurilor și a tehnicii va duce la o plasticizare expresivă mai unitară, va micșora diversitatea, reală sau aparentă, și va îngădui adîncirea de explorare a mesajului personal, înlăturînd primejdia cerebralizării excesive.

EUGENIA DUMITRAȘCU

În ansamblul lucrărilor prezentate în Galeriile din calea Victoriei — înglobînd trei-patru ani, ultimii, din evoluția tinerei pictorițe Eugenia Dumitrașcu (originară din regiunea Bacău și stabilită de aproape un deceniu la Timișoara) — am descoperit un amestec de prospețime, ingeniozitate, dar și de matură drămuire. Există în stilizarea figurilor umane o ritmizare poetică, foarte ușor geometrizantă, cu intenții de muzicalizare discretă.

Mînuind linogravura, monotipul și desenul cu o apreciabilă sîrguință, chiar cu virtuozitate — o lucrare de o ritmică plină de savoare, *Lucrătoare pe biciclete*, a și fost premiată în străinătate — artista a prezentat în expoziția sa din București opere de grafică executate în tehnici mixte (în culori), în care monotipul beneficiază de accentele nervoase ale cuțitului și de prețiozitățile ruloului.

Am izbutit să urmărim, credem, drumul parcurs de artistă în acești cîțiva ani. Lucrări mai vechi, ca *Natură moartă I* și *Natură moartă II*, au certe calități plastice, dar nu excelează prin originalitatea viziunii. În lucrarea intitulată *Tinerii* (tehnică mixtă) în care tonalitățile sînt « ținute » monocord în albastruri modulate cromatic sobru, viziunea este încărcată și aspectul monocord nu e departat de monotonie, deși atmosfera nu e lipsită de tensiune sufletească. Această tensiune se organizează din ce în ce mai coerent în *Ansambluri metalice* și mai ales în *Peisaj*. Aici, masele și degradeurile de ocruri aurii au o căldură intimă, iar subtila geometrizare a atins o maturizare, păstrînd însă accentul tineresc și elanul discret. Sugestia figurativului uman este subliniată prin transpunerea unui « joc de spice » care articulează întreaga imagine.

Portretele feminine au noblețe și păstrează din confesia intimă, pe de o parte, și din rafinata transpunere decorativă, pe de altă parte, ceea ce este necesar pentru realizarea intențiilor creatoare ale artistei. Aceste « intenții » pot închipui un drum foarte fertil, abia început în clipa de față.

CONSTANTIN BULAT

Originalitatea viziunii, o fantezie neobișnuită au caracterizat și primele manifestări ale lui Constantin Bulat. Dacă în trecut unora dintre lucrările sale li s-ar fi putut reproșa o insuficientă rezolvare plastică, inutile complicații, străine de natura materialului, expoziția din anul acesta demonstrează, în ansamblul ei, o evoluție în sensul înțelegerii artistice a formei, către o mai mare puritate și o simplitate elevată a structurilor plastice. O notă comună mai tuturor creațiilor sale recente este și tendința de integrare în peisaj, de depășire a cadrului strict domestic.

Gîndindu-și formele ceramice în funcție de armonizarea lor cu sobrietatea arhitecturii moderne, sau ca accente într-un spațiu verde, Constantin Bulat acordă o deosebită atenție compunerii volumelor în spațiu, tinzînd spre monumentalizarea formelor.

Discernem în creația lui Bulat o afecțiune pentru arhaic, de asemenea și încercarea de valorificare a unor elemente folclorice. Pornind de la sugestiile de formă ale figurinelor de Cîrna sau Cucuteni, ale stîlpilor de mormînt sau ale troițelor, cum și de la motive

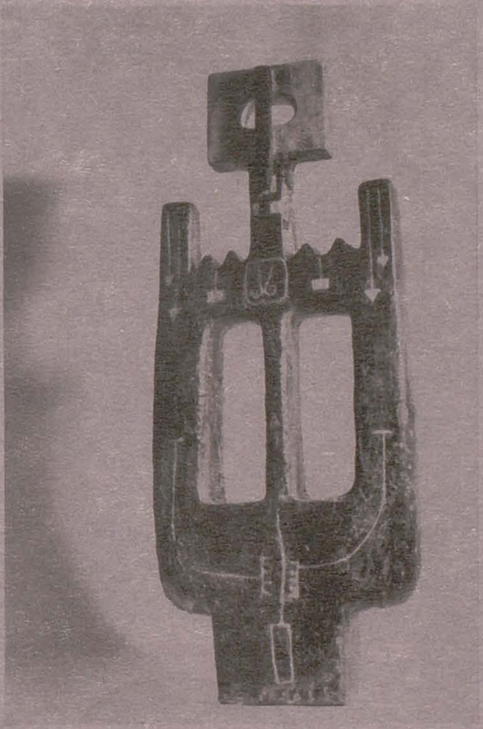
GRUIA PĂUNESCU

JACK BRUTARU

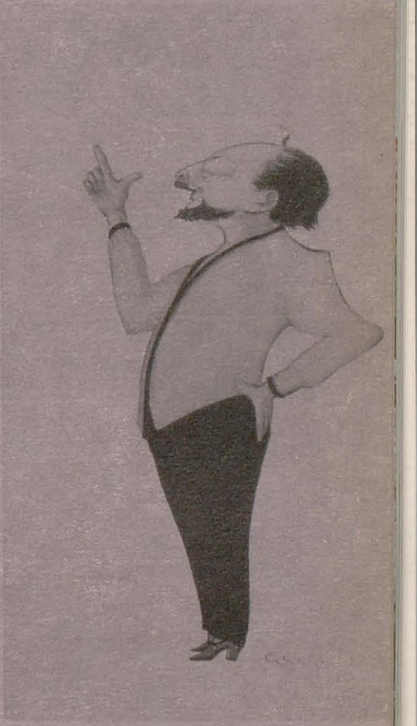
MATTIS IOAN

DAN MIHĂILESCU

3 4



5



1. EUGENIA DUMITRAŞCU: Peisaj — tehnică mixtă
2. EUGENIA DUMITRAŞCU: Natură moartă I — tehnică mixtă
3. CONSTANTIN BULAT: Vas formă — ceramică angobă patinată cu decor smalț negru mat
4. CONSTANTIN BULAT: Formă ceramică glazurată
5. GRUIA PĂUNESCU: Argintescu-Amza — tuş şi tempera

ornamentale populare consacrate (dinte de lup, spirală etc.), el le organizează în structuri originale, în care se percepe un sentiment românesc al formei, dar şi ecouri din creaţiile unor artişti străini cunoscuţi.

Nu totdeauna, însă, Constantin Bulat respectă lecţia de puritate sintetică, de înţelegere a structurii materiei pe care ceramica epocilor străvechi sau cea populară o include. Uneori, se mai lasă antrenat de jocurile fanteziei şi, nesocotind specificul materialului, creează o supraabundenţă ornamentică.

În genere, însă, Constantin Bulat este în vădit progres în ceea ce priveşte obţinerea unei mai accentuate decantări şi simplităţi a formei.

Concepute pentru a fi asociate cu elemente de arhitectură, pentru a îndeplini o funcţie decorativă în spaţii deschise, lucrările sale, reluate la altă scară, ar da o notă de farmec insolit grădinilor şi parcurilor noastre.

GRUIA PĂUNESCU

Descoperit şi stimulat în urmă cu peste cincizeci de ani de N. D. Cocea şi N. N. Tonitza, Gruia Păunescu lucrează şi astăzi, în al 80-lea an al vieţii, cu aceeaşi pasiune. Publicate în presă, sute şi sute de desene s-au perindat sub privirile cititorilor atrăgînd atenţia asupra autorului lor. Retrospectiva artistului ne-a oferit o selecţie de caricaturi şi desene reprezentative pentru îndelungata sa activitate.

Înzestrat cu un ascuţit simţ al observaţiei şi, evident, cu umor, artistul a ştiut să surprindă şi să redea, în cîteva linii, personalitatea modelelor sale, accentuîndu-le trăsăturile definitorii. O notă de « agreabil » şi de « familiar » este caracteristică acestui gen de caricaturi. Procedînd cu reţinere în dozarea caricaturizării, Gruia Păunescu şi-a exprimat, de obicei, simpatia faţă de modele, care au fost, în cele mai dese cazuri, cunoscute personalităţi culturale şi artistice ale vremii, de la Alexandru Macedonski, Nicolae Iorga, George Enescu, Al. Davilla, Alfred Alessandrescu, Constantin Tănase etc. etc., la Victor Eftimiu, Ion Jalea, Corneliu Baba, Mihail Jora ş.a. A ştiut să surprindă, de pildă, prestanţa lui Nicolae Iorga, patosul caracteristic lui N. D. Cocea, surîsul lui G. Timică . . . Uneori a încercat să-şi imagineze modelele în contextul mediului lor de muncă. Şi, dacă în compoziţii ca cele consacrate lui Brâncuşi ori Arghezi se îndepărtează de maniera sa obişnuită, de stilul său, evocînd cu mai puţină convingere, în caricaturile consacrate actorilor surprinşi în roluri interpretate cu succes pe scenele teatrelor — Nicolae Secăreanu, Maria Filotti, Belcot, Ion Manolescu etc. — izbuteşte să realizeze, aş spune, efigii devenite familiare publicului nostru. Interesante ca orientare şi atitudine, dar mai puţin semnificative artistic, sînt desenele satirice cu caracter social, politic.

Retrospectiva, prin selecţia de lucrări pe care le-a cuprins, a reuşit să scoată în relief ceea ce este mai reprezentativ în creaţia lui Gruia Păunescu: portretul-caricatură.

MATTIS IOAN

Picturile prezentate de Mattis Ioan la expoziţia personală, din sala « Arta » — Braşov, se caracterizau printr-o cromatică fosforescentă (*Autoportret*), venită dintr-o lume optimistă, dominată de lumină (*Floarea soarelui*, *În parc*, *În pădure*).

Cele mai multe lucrări, mai ales cele inspirate după natură, aduc în prim plan o notă poetică care se simte dincolo de limitele concret-senzoriale ale imaginii (*Primăvara*, *Pomi înfloriţi*, *La lac* etc.), ca un ecou de subtilă vibraţie interioară.

În grafică, peisajele industriale în special au forţă evocatoare şi de convingere. Ele prezintă imagini familiare ochiului nostru.

Am reţinut acuarelele şi desenele colorate (*Lalele*, *Apus de soare*, *Singur* ş.a.), care se recomandă prin lirism.

În ciuda unor inconsecvenţe şi inadvertenţe (*Iarnă*, *Portret de fetiţă*, *La marginea oraşului*), expoziţia de grafică şi pictură a lui Mattis Ioan a constituit o manifestare de bun augur în activitatea tînărului artist.

Informăm cititorii revistei „ARTA PLASTICĂ" că își pot reînnoi abonamentul pe anul 1967, adresîndu-se fie direct la CARTIMEX—P.O.B. 134—135, Bucharest-România, fie la următoarele firme:

ALBANIA
Ndermarja Shetnore e Botimeve
Tirana

R. P. BULGARIA
Raznoiznos
1, rue Tzar Assen-Sofia

R.S. CEHOSLOVACĂ
Artia
Ve Smeckach 30 — Praha I

R. P. COREEA
Chul phanmul
Phenian

R. P. CHINA
Waiwen Shudian
POB 88 — Peking

CUBA
Cubartimpex
Simon Bolivar 1, Palacio Aldama, BLDG Habana

R. D. GERMANĂ
Deutscher Buch Exp. u. Import
Leninstrasse 16, Leipzig 701

R. P. MONGOLĂ
Mongolgosknigotorg
Ulan Bator

R.S.F. IUGOSLAVIA
Jugoslavenska Knjiga
Terazije 27 — Belgrad

Forum
1 Vojvode Misica — Novisad

Prosveta
Terazije 16/I — Belgrad

R. P. POLONĂ
Ruch
ul. Wilcza 46 — Varșovia

R.P. UNGARĂ
Kultura
P.O.B. 149 — Budapesta 62

U.R.S.S.
Mejdunarodnaia Kniga
Moscova — G — 200

R. D. VIETNAM
So Xuat Nhap Khap Sach Bao
Hai Ba Trung 32 — Hanoi

ANGLIA
Collet's Holdings Ltd.
Denington Industrial Estate
Wellingborough, Northants

AUSTRIA
Globus Buchvertrieb
Salzgries 16 — Viena XX

BELGIA
Du Monde Entier
5, Place St. Jean — Bruxelles

FRANȚA
Messageries de la Presse Parisienne
111, Rue Réamur — Paris 2

ELVEȚIA
Pinkus & Cie.
Froschaugasse 7 — Zürich

FINLANDA
Akateminen Kirjakauppa
POB 128 — Helsinki

ISRAEL
Haiflepac Ltd.
11 Arlosoroff Street — Haifa
Lepac
15 Rambam Street Tel Aviv

ITALIA
So. Co. Lib. Ri Export-Import
Piazza Margana 33 — Roma

JAPONIA
Nauka Ltd.
2 Kanda Zimbocho
2 Chome Kiyoda-ku — Tokyo

OLANDA
Meulenhoff
Beulingstraat 2 — Amsterdam

R. F. GERMANĂ
Kubon & Sagner
P.O.B. 68 — München 34

W. E. Saarbach
P.O.B. 1510—6, Köln

NORVEGIA
Norsk Bogimport
P.O.B. 3267 — Oslo

PORTUGALIA
Libreria Buchholz
Lisabona — Av. da. Liberdade

SPANIA
Libreria Herder
Calle de Balmos 26 — Barcelona

SUEDIA
D. C. Fritze
Fredgatan 2 — Stockholm 16

U.S.A.
Fam Book Service
69 Fifth Avenue Suite 8 F
New York 10003 N.Y.

Continental Publications
111, South Meramec Ave.
St. Luis Missouri 63105

care vor asigura o livrare promptă.

INFORMAȚII

CURSUL DE PERFECȚIONARE A MUZEOGRAFILOR DE ARTĂ

Anul acesta s-a desfășurat la București, sub îndrumarea Consiliului artelor plastice din C.S.C.A., un curs de perfecționare a muzeografilor de la muzeele de artă.

Diferitele discipline ale muzeografiei moderne au format obiectul unor lecții predate de cadre didactice de la catedra de istoria artei a Universității din București, de cercetători de la Institutul de istoria artei al Academiei și de specialiști din muzee. Lecțiile, însoțite de seminarii, au abordat toate genurile artei — pictura, sculptura, grafica, artele decorative, probleme de metodologia cercetării muzeale, de conservare și restaurare, probleme de editare a publicațiilor muzeale etc. Un loc foarte important l-a ocupat aportul științelor pozitive (fizică, chimie, microbiologie, radiologie etc.) în activitatea muzeistică. În faza finală a cursului s-a organizat o călătorie de studii la muzeele din Golești și Craiova, la unele monumente de artă medievală (Curtea de Argeș, Hurez) și la Tîrgu-Jiu pentru ansamblul monumentelor lui Brâncuși.

Interesul arătat și efortul depus de organizatorii cursului, de profesori și de audienți, ne îndrituiesc să nu ne îndoim de roadele lui viitoare.

După terminarea cursului, muzeografii au participat, unii în calitate și de autori, la prima sesiune de comunicări științifice a muzeelor de artă din țara noastră.

TH. I.

• În luna septembrie o delegație de artiști plastici polonezi formată din graficianul Stanislas Töpfer, pictorul Julius Ioniak, Riszard Lipenski, director de muzeu, a făcut o călătorie de studii documentare în țara noastră.

• Tot în cursul lunii septembrie au fost oaspeții Uniunii Artiștilor Plastici, profesorul Jan Bauch, artist emerit al R.S. Cehoslovace, pictor, fost profesor al Academiei de arte frumoase, împreună cu sculptorii Jirí Bradácek și Ludwik Korkosz.

• O delegație din R. D. Germană formată din sculptorul Eberchard Bachmann (Berlin) și pictorul Erich Gerlach (Dresda) ne-a vizitat țara, de asemenea în luna septembrie.

• În luna octombrie, din R. P. Ungară au sosit în țara noastră artista decoratoare Koltayné Bakay Erzsébet, asistentă la Institutul de Arte Decorative din Budapesta și pictorul Moldován István.

• În cursul lunii octombrie ne-a vizitat și o delegație de artiști plastici sovietici formată din sculptorul Vladimir Efimovici Țigal, artist emerit al R.S.F.S.R., membru corespondent al Academiei de arte din U.R.S.S., laureat al premiului de stat, deținător din 1966 al premiului republican « I. E. Repin », împreună cu pictorul Grigore Alexandrovici Cirinașvili, artist emerit al R.S.S. Gruzine.

SOMMAIRE

Andrei Pănoiu
Le portrait votif du XIX-e siècle et l'évolution du réalisme 4

Prof. Mihai Berza
Manuscrits et miniatures moldaves 16

Ovidiu Papadima
Images plastiques dans la poésie populaire roumaine 22

Points de vue

Titus Mocanu
Réflexions sur le réalisme 25

Académicien prof. G. Opresco
Ştefan Popesco 28

Radu Bogdan
Eugen Schileru 32

Expositions

N. Argintesco-Amza
La peinture cubanaise 33
L'art décoratif polonais 34
L'affiche roumain à la Biennale de Varsovie 36
Gh. Iliesco-Călineşti 36
Harry Guttman 37
Eugenia Dumitraşco 38

Olga Buşneag
Constantin Bulat 38

Jack Brutaru
Gruia Păunesco 39

Dan Mihăilesco
Mattis Ioan 39

Couverture I: L'église de Căzăneşti: Fresque
Couverture IV: Magda Ardeleanu: Affiche

СОДЕРЖАНИЕ

Андрей Пэнойу
Портрет основателя храма XIX в. и эволюция реализма 4

Михай Берза
Молдавские рукописи и миниатюры 16

Овидиу Пападима
Художественные изображения в нашей народной поэзии 22

Точки зрения

Титус Мокану
Размышления по поводу реализма 25

Акад. проф. Г. Опреску
Штефан Попеску 28

Раду Богдан
Эуджен Скилеру 32

Выставки

Н. Арджинтеску-Амза
Кубинская живопись 33
Польское декоративное искусство 34
Румынский вклад в Двухгодичную выставку плаката в Варшаве 36
Г. Илиеску-Кэлинешти 36
Гарри Гуттман 37
Эудженя Думитрашку 38

Ольга Бушняг
Константин Булат 38

Жак Брутару
Груя Пэунеску 39

Дан Михэйлеску
Маттис Иоан 39

На первой странице обложки: Церковь в Кэзэнешть. Фреска
На четвертой странице обложки: Магда Арделяну. Плакат

Redacţia revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. *Abonamente:* Lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni ● Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Şerban Vodă 133-135, Bucureşti

40541

Lei 15

Visitez
la Roumanie